Sune Erik Schlitte

Kunst als soziale Praxis

Zur Formierung des künstlerischen Feldes in London und Berlin (1750–1840)

Universitätsverlag Göttingen

Sune Erik Schlitte

Kunst als soziale Praxis

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.

erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2021

Sune Erik Schlitte

Kunst als soziale Praxis

Zur Formierung des künstlerischen Feldes in London und Berlin (1750–1840)

Universitätsverlag Göttingen
2021

Bibliografische Information

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen unter dem Titel „Kunst – Staat – Politik. Kunst als soziale Praxis in London und Berlin (1750–1840)“

Kontakt
Sune Erik Schlitte
E-Mail: Sune.Schlitte@gmx.de

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (https://www.sub.uni-goettingen.de) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Sune Erik Schlitte
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabb.: Exhibition Room, Somerset House (Microcosm of London, plate 2)
Augustus Charles Pugin, CC0, via Wikimedia Commons

© 2021 Universitätsverlag Göttingen
https://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-509-0
DOI: https://doi.org/10.17875/gup2021-1587

Inhaltsverzeichnis

Danksagung ... 9

1 Einleitung. Die Erziehung des Auges als Produkt der Geschichte ... 11

1.1 Forschungskontexte ... 14

1.2 Methodischer Zugriff und Quellen ... 21

1.3 Zeit und Ortswahl: London und Berlin. Wachsende Metropolen innerhalb aufstrebender Mächte ... 27

1.4 Aufbau der Arbeit und Fragestellung ... 35

2 Die europäische Akademiebewegung. Die institutionellen Grundlagen des Feldes ... 39

2.1 Europäische Geistestradition und Akademie ... 41

2.2 Der Widerstreit der Institutionen. Der Weg zur *Royal Academy of Arts* ... 48

2.3 Der Wandel des Feldes infolge der Gründung der *Royal Academy of Arts* ... 56

2.4 Von der Frühphase des Berliner Kunstsystems bis zur Reform der Berliner Akademie der Künste ... 68

2.4.1 Die Gründungsphase der Berliner Akademie der Künste ... 70

2.4.2 In Zeiten der Stagnation. Die Akademie unter Friedrich II. ... 75

2.4.3 Reform und Konflikt. Was macht eine Akademie aus? ... 82

2.4.4 Die Reform der Berliner Akademie der Künste ... 87

2.5 Zwischenfazit: Akademien als Instanzen der „Heiligsprechung" ... 95

3 Die Kunst zu reisen ... 99

3.1 Künstlerreise vs. Kavalierstour/*Grand Tour* ... 103

3.2 Italien. „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt" ... 109

3.2.1 Der Streit um das authentische Objekt ... 111

3.2.2 Skizzenbücher. Visuelle Archive der Kunst und ihre Bedeutung auf Reisen ... 119

3.3 Frankreich – Vorbild und Feind ... 125

3.3.1 Englische Künstler in Paris. Der Frieden von Amiens ... 126

3.3.2 Paris aus der Perspektive der Kunstpublizistik ... 143

3.3.3 Chézy, Kotzebue und Schlegel. Der *Louvre* und seine Kritiker ... 145

3.4 Die Verlockungen Indiens 152
3.5 Zwischenfazit: Der Künstler auf Reisen. Zwischen Übergangsritus und Forschungsreise 161

4 Die Öffentlichkeit der Kunst 165
4.1 Die Ausstellungen der Berliner Akademie der Künste 169
4.2 Die *Royal Academy* und die Verteidigung ihrer Vormachtstellung im Ausstellungswesen 180
4.3 Kämpfe und permanente Revolution des Feldes. Die *British Institution* und die *Society of Painters in Water Colours* 186
4.3.1 Kulturpolitik in Zeiten des Krieges. Die Gründung der *British Institution* 191
4.3.2 Die Produktion eines Nationalhelden. Die Kunst und Horatio Nelson 204
4.3.3 Die Visualisierung des Todes. Der sterbende Admiral 206
4.3.4 Die *Society of Painters in Water Colours* 214
4.4 Die Opernloge der Berliner Akademie der Künste 222
4.5 Zwischenfazit: Die Öffentlichkeit der Kunst 230

5 Die Verschriftlichung des Visuellen 233
5.1 Die Entstehung der modernen Kunstkritik 234
5.2 Die Kunstkritik zur Berliner Akademie der Künste 241
5.3 „Whigkritik“ und das Londoner Feld der Kunst 255
5.4 Die Beobachtung des Feldes 260
5.5 Zwischenfazit: Sich ein Feld erschreiben. Die Bedeutung der Kunstkritik 262

6 Handeln und Sammeln. Ware oder kultureller Semiophor? 265
6.1 Die Entstehung des europäischen Kunsthandels 268
6.2 Der Londoner Kunstmarkt. William Buchanan und die Kunst der Spekulation 272
6.2.1 Künstler, Händler, Sammler und Dilettanten. Die Londoner Praxeologie des Sammelns und Handelns 277
6.2.2 „A small speculation might be entered into with every chance of success“ 288
6.2.3 Preisdiskurse. Zum Geschmack der englischen Kundschaft 294

6.3 Der Berliner Kunstmarkt 299
6.3.1 Berliner Sammler 299
6.3.2 Berliner Auktionen 302
6.3.3 Die Kunstspekulationen eines Holzhändlers 306
6.4 Krieg und die Dynamik der Felder. War Gewalt ein Katalysator für die Entstehung eines europäischen Marktes? 317
6.5 Zwischenfazit: Der symbolische Wert der Kunst 319

7 Der Tempel der Nation. Das Museum als Vergegenwärtigung nationaler Macht 323
7.1 Musentempel oder der Hort nationaler Erinnerung und Erziehung. Wege zur Gründung von Museen 327
7.2 Der Kampf um die Objekte der Kunst 331
7.2.1 Preußische Rückforderungen 332
7.2.2 Die *Elgin Marbles* 339
7.3 Die Gründung der *National Gallery* 344
7.4 Die Verwaltung des Berliner Museums 351
7.5 Gegenseitige Rezeption der Museumsexpertinnen und -experten 359
7.6 Zwischenfazit: Das Museum als Spiegel der Nation 363

8 Der Tod des Künstlers 367
8.1 Beerdigung und Totenfeier 368
8.2 Künstler-Museen 376
8.3 Zwischenfazit: Lang lebe der Künstler! 381

9 Schluss und Ausblick 383

10 Abkürzungsverzeichnis 391

11 Quellenverzeichnis 393

12 Literaturverzeichnis 419

13 Abbildungsverzeichnis 473

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbst 2016 fertiggestellt und am 21. April 2017 an der Georg-August-Universität erfolgreich verteidigt. Durch die Geburten meiner Kinder gab es zunächst wichtigere Dinge im Leben als die Publikation einer Dissertation. Meine „Promotionsphase“ wird mir jedoch immer als ein geistig beflügelnder Zeitraum in Erinnerung bleiben. Ich durfte die Bekanntschaft zahlreicher Menschen machen, die die Entstehung meiner Arbeit auf vielseitige Art und Weise unterstützt haben und von denen ich hier einige nennen möchte. Allen voran habe ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Marian Füssel (Universität Göttingen) zu danken. Die grundlegende Idee der Doktorarbeit habe ich gemeinsam mit ihm entwickelt. In zahlreichen Gesprächen und E-Mails haben wir unzählige Gedanken und Forschungsansätze diskutiert. Dabei stand immer das Erkenntnisinteresse der Arbeit im Vordergrund und nicht die Ausrichtung an Drittmittelprojekten. Seine Expertise im Bereich der Wissenschaftstheorie und seine hervorragende Kenntnis des Untersuchungszeitraums haben das Forschungssetting der Arbeit erst möglich gemacht. Nicht zuletzt war es immer gut, einen nahbaren Doktorvater zu haben, der nicht nur wissenschaftlich brillant ist, sondern auch gute Musik hört. Prof. Dr. Rebekka Habermas (Universität Göttingen) hat die Zweitbetreuung der Arbeit übernommen. Ihre präzise Rückmeldung verbesserte u. a. die Aspekte der gesellschaftlichen Analyse des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Von 2011 bis 2014 wurde meine Arbeit durch das Promotionskolleg „Personalunion“ an der Georg-August-Universität finanziert. Hier habe ich vor allem Prof. Dr. Dominik Collet (Universität Oslo) zu danken, der wichtige Ansätze zur Erforschung des Sammlungswesens beitrug. Gemeinsam mit Steffen Hölscher hatte ich die Möglichkeit, den Sammelband „Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714-1837)“ herauszugeben. Die gewonnene Erfahrung, dass ein Buch mit Mühe und Geduld fertiggestellt werden kann, war für mich besonders in den schwierigen Phasen der Dissertation wichtig.

Ein längerer Forschungsaufenthalt in den Londoner Archiven und Bibliotheken wurde durch ein Stipendium des Deutschen Historischen Instituts London im Jahr 2012 möglich. Die Fertigstellung der Arbeit wurde durch das großzügige Stipendium des Leibniz-Instituts für Europäische Geschichte ein gutes Stück vorangebracht. Dr. Thomas Weller half hier besonders, meinen Ideen zu Konflikten und Rangstreitigkeiten innerhalb der Künstlerschaft mehr Kontur zu geben. Das produktive Mainzer Arbeitsumfeld und der gute Austausch mit Dr. Anna Rothfuss und Dr. Fabian Rausch führten ebenfalls dazu, dass in Mainz ein guter Teil der Arbeit verfasst wurde. Ein weiteres Stipendium der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und des Herzog Anton Ulrich-Museums ermöglichte es, die Ergebnisse der Arbeit vorzustellen und zu diskutieren. Ein Stipendium der GSGG-Göttingen half mir, das Manuskript für die Abgabe fertigzustellen.

Für das aufmerksame Lektorat des Manuskripts danke ich Dr. Silke Förschler, Jakob Saternus und Julia Linn. Meinen Eltern, Marina und Hans-Werner Schlitte, bin ich für ihre fortwährende Liebe und Förderung zu tiefem Dank verpflichtet. Ohne sie wäre weder mein Studium noch diese Arbeit möglich gewesen. Danke! Gewidmet ist diese Arbeit meiner Lebensgefährtin Julia Linn. Sie unterstützte mich über all die Jahre bei der Fertigstellung der Arbeit und gab mir Zuversicht. Julia, diese Arbeit wäre ohne dich nicht zu einem glücklichen Ende gekommen. Zwischen Verteidigung und Drucklegung der Arbeit sind unsere beiden Kinder geboren. Sie lassen uns die Welt neu entdecken und bereichern jeden Tag.

1 Einleitung. Die Erziehung des Auges als Produkt der Geschichte

Als Benjamin West als junger Maler am 12. April 1760 New York auf einem Kaufmannsschiff in Richtung Livorno verließ, plante er ursprünglich, nach einem kurzen Studienaufenthalt in seine Heimat zurückzukehren.[1] Elf Jahre später, am 10. September 1771, schrieb er seinem Freund John Green nach lang abgebrochenem Kontakt. In seinem Brief erzählte West, dass sich die englische Kunst in einem „Augusteischen Zeitalter" befinde. Auch wenn die englische Nation bereits seit langer Zeit für ihre Größe gelobt worden sei, habe es bisher einen Mangel an Bedeutung in der Kunst gegeben, doch mit der Regierung Georgs III., der für seinen Geschmack und seine Freigiebigkeit bekannt sei, könne London mit Rom und Paris konkurrieren. Ein Grund hierfür sei auch die neue öffentliche Präsentation der Kunst:

[1] Die Geburt des modernen Künstlers ist eng verknüpft mit der Entstehung einer spezifischen Männlichkeit. Frauen wie Elizabeth Rigby Eastlake, Angelika Kaufmann, Helmina von Chézy und Anna Dorothea Therbusch stellten Ausnahmen innerhalb des künstlerischen Feldes dar. Zur männlichen Herrschaft als soziologisches Konzept vgl. PIERRE BOURDIEU, Die männliche Herrschaft, Frankfurt a. M. 2005.

> The Exhibitions hear have drove men to pursue different departments in the arts of painting – […] in plain English I have embarked in Historical painting – by which means I have removed that long received opinion that that was a department in the art that never would be incourage in this Kingdom. But I can say I have been so far successful in it that I find my pictures sell for a price that no living artist ever received before. I hope that is a circumstance that will induce others to do the same.[2]

West kam als junger Außenseiter nach England und feierte schnell beachtliche Erfolge im Metier der Historienmalerei, die ihm zu Ansehen und Reichtum verhalfen. Die von ihm bemerkte Rückständigkeit der britischen Kunst war bereits zu seiner Zeit ein Allgemeinplatz, markierte aber dennoch auch den deutlichen Wandel durch die Gründung vielfältiger Institutionen und Vereine, die sich der Kunst widmeten.[3] Unter der Patronage Georgs III. (1760–1820) brach ein neues Zeitalter an, in dem der Kunst im „Wettkampf der Nationen" zunehmende Relevanz eingeräumt wurde.[4] Die geschickte Aneignung und Variation bekannter Genres wie der Historienmalerei konnte jungen Akteuren zur Durchsetzung verhelfen.[5] Wie West beschreibt, waren die Ausstellung der Kunstwerke und der Wettstreit zwischen den Künstlern ein wesentlicher Faktor dieser Ausdifferenzierung der Genres. Seine Hoffnung erfüllte sich: Viele Generationen folgten nach und griffen im Sinne einer „permanenten Revolution" die vorherrschenden Strukturen der Kunst an, um sich Renommee, Reichtum und im besten Fall beides zugleich zu verschaffen.[6] Die zunehmende Mobilität – auch hierfür war West, der aus den englischen Kolonien in Nordamerika stammte, ein treffendes Beispiel – und der ständige Vergleich zwischen konkurrierenden Mächten ließ auch andernorts die „nationale" Kunst zunehmend in Erscheinung treten.

Wie kam es zu diesem Phänomen und unter welchen Bedingungen bewahrt es bis in die heutige Zeit Relevanz? Die Frage, wie den Produzenten der Kunst eine besondere Stellung im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne zukam, ist für die Erforschung sozialer Ungleichheit im „Zeitalter der Revolutionen" äußerst

[2] Archives of American Art, Benjamin West Collection. Letters from Benjamin West, 1771–1789 Box 1, Folder 2, London 10.09.1771; http://www.aaa.si.edu/collections/benjamin-west-collection-9344 (Stand: 11.06.2016).

[3] Mit dem Act of Union im Jahr 1707 wurde die Grundlage des Zusammenschlusses für die Königreiche Schottlands und Englands zum Königreich Großbritannien gelegt. In der vorliegenden Darstellung werden die Begriffe England und Großbritannien weitestgehend synonym verwandt.

[4] Vgl. Caspar Hirschi, Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005.

[5] Mit dem generischen Maskulinum sind in der Arbeit stets alle Geschlechter bezeichnet.

[6] Vgl. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001, bes. S. 379–384; Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität, Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2013, S. 20–30.

bedeutsam.[7] Der Künstler war zwischen Adel und Bürgertum situiert, zwei Gruppierungen, die wesentlich die Geschicke nicht nur des Ancien Régime, sondern auch des modernen Staates bestimmten.[8] Kunst wurde zur Ware, die ein wichtiges Distinktionskriterium innerhalb einer relationalen Gesellschaft wurde. Der Konsum von Kunst spielte eine wertvolle Rolle für die bürgerliche Selbstvergewisserung und diente im modernen Staat der Sublimierung von Macht und Gewalt. Durch diese Entwicklung lassen sich die „feinen Unterschiede" einer Gesellschaft besonders gut am Konsum kultureller Güter ablesen. Als Untersuchungsräume wurden zwei aufstrebende Mächte des späten 18. Jahrhunderts und deren Hauptstädte gewählt, die zahlreiche Verflechtungen aufweisen: Großbritannien mit London und Preußen mit Berlin.

[7] Die soziale Ungleichheit wird über relationale und distributive Faktoren bestimmt. Als distributive Parameter sollen der Besitz ökonomischer Ressourcen (ökonomisches Kapital), die Erwerbung von kulturellem Kapital (durch Bildungsinstitutionen verliehene Titel, Gemälde etc.) und das soziale Netz eines Akteurs (soziales Kapital) gelten. Das symbolische Kapital lässt sich als eine Form des Anerkennens beschreiben. Die Akteure, die die zuvor genannten Kapitalsorten in hohem Maß akkumuliert haben, verfügen hierdurch über symbolisches Kapital. Die relationale Ungleichheit ergibt sich über die Position innerhalb des Kräftefeldes, vgl. PIERRE BOURDIEU: Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1991, S. 11, vgl. REINHARD KRECKEL, Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit, Frankfurt a. M. 1997. Zum Zeitalter der Revolutionen, KLAUS BEYME, Politische Theorie im Zeitalter der Ideologien, 1789–1945, Wiesbaden 2002.

[8] Die Begriffe des Bürgertums und des Adels werden unter 1.1 erläutert. Der Begriff des Künstlers lässt sich schwerlich deutlich definieren. Anhaltspunkt geben bspw. die Reglements der Akademien, die jedoch von zahlreichen Akteuren angefochten wurden. Im Reglement der Berliner Akademie findet sich unter § 36 zum akademischen Künstler: „Auch können diejenigen, welche in untergeordneten Kunstfächern, die mit den schönen Künsten in der nächsten Verwandtschaft stehen, sich auszeichnen, als zum Beyspiel, Gypsbossirer, Stuckaturarbeiter, Schnitzer u. s. w. als akademische Künstler bey der Akademie immatrikuliert werden und an einigen Vorrechten der Akademie Antheil nehmen", AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE UND MECHANISCHEN WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN, Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1790, S. 32. Laut Grossmann lassen sich Künstler des späten 18. Jahrhunderts nicht die Gruppierung der „Professionals" einordnen, derer in der Regel bürgerliche Berufe zugeteilt werden, vgl. JOACHIM GROSSMANN, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen (1786–1850), Berlin 1994, S. 12–13. Diese Schlussfolgerung orientiert sich an der Forschung zu bürgerlichen Berufen nach HANNES SIEGRIST, Bürgerliche Berufe. Die Professionen und das Bürgertum, in: DERS. (Hg.), Bürgerliche Berufe, Göttingen 1988, S. 11–48; hier S. 14. In der angelsächsischen Forschung wird die Abgrenzung der Künstler zu Handwerkern als eine Professionalisierung des Berufstandes interpretiert. Diese Schlussfolgerung lässt sich auch auf die Berliner Konstellationen übertragen. Zur Professionalisierung britischer Künstler vgl. HOLGER HOOCK, The King's Artists, the Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760–1840, Oxford 2003; bes. S. 250–251.

1.1 Forschungskontexte

Neben der räumlichen und zeitlichen Situierung des Untersuchungsgegenstandes sind eine Reihe weiterer Studien für die Produktion von Ungleichheit und die Entstehung des modernen Künstlers zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert von Relevanz. Sie formieren sich um mehrere Themenkomplexe, die sich auch im Aufbau der Arbeit widerspiegeln: Dieser orientiert sich an der Entwicklung der Institutionen, an Künstlerreisen, Ausstellungen/Öffentlichkeit, Kunstkritik, Kunstkonsum und Musealisierungsprozessen.

Neben diesen Themenkomplexen ist eine kurze Einordnung zu Epochengrenzen, Fragen der Nation und der Bürgertumsforschung wesentlich. Einige interdisziplinäre Schlüsselstudien führten zu einer erhöhten Aufmerksamkeit für die oben genannten Forschungsbereiche.[9] Für die Untersuchung der kulturellen Sphäre sowohl in der angelsächsischen als auch in der deutschsprachigen Forschung waren Arbeiten John Brewers einflussreich. Seine Analyse der kulturellen Topografie Englands fokussierte besonders auf die entstehende „consumer society" und legte eindrucksvoll dar, wie es zu einer Verknüpfung von Konsum und nationaler Identität kam.[10] In Anlehnung hieran entstanden eine Reihe weiterer Studien wie etwa die Arbeit Michael Norths, die sich in erster Linie auf die Analyse des Kulturkonsums innerhalb des deutschsprachigen Raums konzentrierten, aber auch für „verschiedene Elemente unterschiedlicher nationaler Kulturen eine Symbiose" konstatierten.[11] North stellte in seiner Arbeit in Analogie zur europäischen Gelehrtenrepublik eine Art Einheit des Kulturkonsums auf europäischer Ebene fest. Die Studie leistete wichtige Grundlagenarbeit für die Geschichte des Kulturkonsums im 18. Jahrhundert und warf eine Reihe weiterer Fragen auf: Wirkte der zunehmende Kulturkonsum wirklich demokratisierend und überwand Standesgrenzen, oder implementierte er neue Grenzen? Welche Rolle spielte der zunehmende Patriotis-

[9] Zahlreiche Arbeiten schenken dem Bild als Quelle der historischen Erkenntnis eine erhöhte Aufmerksamkeit: FRANCIS HASKELL, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995; GOTTFRIED BOEHM, Die Wiederkehr der Bilder, in: DERS. (Hg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 11–48, HORST BREDEKAMP, A neglected tradition? Art History as „Bildwissenschaft", in: Critical Inquiry, 29, 3 (2003), S. 418–429; WILLIAM J. T. MITCHELL, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994.

[10] Vgl. JOHN BREWER, The Pleasures of Imagination. English Culture in the Eighteenth Century, London 1997. Neben Brewers Arbeit zur englischen Gesellschaft gab es einige Studien, die sich dem Konzept der Konsumgeschichte widmeten, vgl. HANNES SIEGRIST/HARTMUT KAELBLE/JÜRGEN KOCKA (Hg.), Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 1997; MANUEL SCHRAMM, Konsumgeschichte, in: FRANK BÖSCH/CHRISTINE BARTLITZ (Hg.), Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 239–262.

[11] Vgl. MICHAEL NORTH, Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003, S. 3.

mus beim Konsum von Kunst? Um die Auseinandersetzungen innerhalb einer relationalen Gesellschaft angemessen analysieren zu können, bedarf es auch einer Analyse ihrer institutionellen Strukturen.[12] Die künstlerische Organisation in Vereinen, Akademien, Gesellschaften, Gruppen und Zirkeln war nie derartig stringent, wie es sich bspw. für die universitäre Organisation feststellen lässt.[13] Dennoch haben besonders in der angelsächsischen Forschung einige Studien einen institutionenzentrierten Ansatz gewählt. Besonders die *Royal Academy of Arts*, die geschickt zwischen königlicher Institution und freier Künstlervereinigung changierte, wurde in zahlreichen Arbeiten in den Fokus gestellt.[14] Der von David Solkin herausgegebene Essayband zur 2001 veranstalteten Ausstellung in der *Courtauld Institute Gallery* rückte die Dynamik und Performanz innerhalb der Akademiegeschichte in den Vordergrund.[15] Nachfolgende Studien konzentrierten sich meist auf einzelne Institutionen und erzielten wichtige Detailarbeit: Zentrale Etappen der Forschung stellen die Arbeiten von Holger Hoock, Matthew Hargraves und

[12] Eine Geschichtsschreibung, die sich mit den relationalen Strukturen einer Gesellschaft beschäftigt, sollte nicht die Institutionen zur Grundlage machen. Dennoch bedarf es einer Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung und einer Verortung der strukturellen Anbindung der Akteure. Zum Modus Operandi der praxeologischen Perspektive vgl. MARIAN FÜSSEL, Die relationale Gesellschaft. Zur Konstitution ständischer Ordnung in der Frühen Neuzeit aus praxeologischer Perspektive, in: DAGMAR FREIST (Hg.), Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung, Bielefeld 2015, S. 291–312. Zur Erforschung von Institutionen vgl. MARY DOUGLAS, Wie Institutionen denken, Frankfurt a. M. 1991, S. 26; GERT MELVILLE (Hg.), Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart, [Tagung des Sonderforschungsbereiches 537 vom 9. bis 12. Dezember 1998], Köln 2001.

[13] Bourdieu spricht vom Ausmaß der Kodifizierung. Dieses gibt darüber Auskunft, wie stark der Zugang an rechtliche Bestimmungen geknüpft ist. Ein Numerus clausus oder ein benötigter Bildungsabschluss sind Kriterien, die ein höheres Maß an Kodifizierung beschreiben: „Ein hohes Ausmaß an Kodifizierung des Zugangs zum Spiel geht einher mit der Existenz einer expliziten Spielregel und einem Minimalkonsens über diese Regel; umgekehrt entspricht einem geringen Ausmaß an Kodifizierung ein Zustand des betreffenden Feldes, bei dem die Regel des Spiels selbst auf dem Spiel steht. Im Unterschied vor allem zum universitären Feld ist für die literarischen oder künstlerischen Felder ein sehr geringes Ausmaß an Kodifizierung kennzeichnend", BOURDIEU, Regeln, S. 358.

[14] Traditionell wurden viele Studien zur *Royal Academy of Arts* und ihren Mitgliedern veröffentlicht: JOHN PYE, Patronage of British Art, London 1845; WILLIAM SANDBY, The History of the Royal Academy of Arts. From its Foundation in 1768 to the Present Time, with Biographical Notices of all the Members, 2 Bde., London 1862; JOHN LINNELL, The Royal Academy. A National Institution, London 1869; J. E. HODGSON, The Royal Academy and Its Members, 1768–1830, London 1905; GEORGE DUNLOP LESLIE, The Inner Life of the Royal Academy. With an Account of Its Schools and Exhibitions Principally in the Reign of Queen Victoria, London 1914; WALTER LAMB, The Royal Academy. A Short History of its Foundation and Development to the Present Day, London 1935; SIDNEY HUTCHISON, The History of the Royal Academy, 1768–1968, London 1968.

[15] Vgl. DAVID SOLKIN, Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001.

Jonathan Conlin dar.[16] Neben den detailreichen Studien zu einzelnen Institutionen befasste sich in der englischen Forschung eine Vielzahl von Bänden mit Fallbeispielen aus der Geschichte der Kunstwelt, die Aspekte der Pädagogisierung ebenso beachteten wie Fragen des Kulturkonsums.[17]

Die frühe deutsche Forschung zur Berliner Kunstakademie konzentrierte sich besonders auf Jubiläumsbände.[18] Eine erste methodisch fundierte Arbeit leistete Joachim Grossmann mit seiner im Jahre 1994 vorgelegten Studie, die sich mit den Existenzbedingungen der Künstler aus einer sozialhistorischen Perspektive beschäftigte.[19] Das Akademievorhaben „Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur" schloss an diese Arbeiten an und untersuchte die Entwicklung Berlins unter Aspekten der Modernisierung und Aufklärung. Die einzelnen Projekte zum Nationaltheater, zum geselligen Leben Berlins und zur „Geschmackspolitik" der Akademie leisteten wichtige Forschungsarbeiten zum kulturellen Leben Berlins um 1800.[20] Trotz einer zunehmenden Fokussierung der deutschen Forschung auf symbolische Aspekte in der „institutionelle[n] Analyse" fand dieser methodische Zugang bisher wenig Anwendung in der Geschichte der Kunstakademien.[21] In

[16] Die Arbeit Holger Hoocks stellte die erste umfassende Studie zur Erforschung der *Royal Academy of Arts* in Zeitraum ihrer Gründung und Konsolidierung dar: HOOCK, King's. Da sie nicht bis in die heutige Zeit besteht, hatte die *Society of Artist of Great Britain* wenig Aufmerksamkeit in der Forschung bekommen. Doch vom Jahr 1760 bis 1791 stellte die Gesellschaft eine zentrale Gruppierung innerhalb der Londoner Kunst dar, wie Hargraves Arbeit beweist: MATTHEW HARGRAVES, „Candidates for Fame". The Society of Artists of Great Britain, 1760–1791. New Haven, Conn. 2005. Die erste jüngere umfassende Studie zur Erforschung der *National Gallery* in London legte Conlin vor: JONATHAN CONLIN, The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery, London 2006.

[17] Aus einer marxistischen Perspektive untersucht der Band von Hemingway und Vaughan den Kulturkonsum innerhalb der bourgeoisen Gesellschaft: ANDREW HEMINGWAY/WILLIAM VAUGHAN (Hg.), Art in Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998. SARAH MONKS/JOHN BARRELL/MARK HALLETT (Hg.), Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Burlington 2013. Die Bedeutung der privaten kaufmännischen Engagements für den Konsum und die Verbreitung von Kunst analysiert Dias durch die Erforschung der Unternehmungen der Boydell-Familie im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: ROSIE DIAS, Exhibiting Englishness. John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic, New Haven, Conn. 2013.

[18] Vgl. HANS MÜLLER, Die königliche Akademie der Künste zu Berlin, 1696 bis 1896, Berlin 1896; ANTON VON WERNER, Zur Jubelfeier 1696–1896. Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, Berlin 1896; AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche (Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981), Berlin 1981; AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996.

[19] Vgl. GROSSMANN, Künstler.

[20] Eine Personen-, Bibliografie- und Theaterdatenbank sind auf der Website des Projekts einsehbar: http://www.berliner-klassik.de/datenbanken (Stand: 15.06.2016).

[21] Vgl. KARL-SIEGBERT REHBERG, Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht, in: GERT MERLVILLE (Hg.), Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und

seiner vergleichenden Studie analysierte Alexis Joachimides den Beginn der künstlerischen Selbststilisierung in den Metropolen London und Berlin und setzte den Start der Boheme entgegen der bisherigen Forschung bereits an das Ende des 18. Jahrhunderts.[22]

Neben den Akademien wurden vermehrt auch Museen aus institutionsgeschichtlicher Perspektive untersucht.[23] Das Museum steht als Institution sowohl für die Konservierung als auch für die Sakralisierung von Kunst.[24] Dass Museumsbesuche in erster Linie eine Praktik der gebildeten Klassen waren und sind und somit Unterschiede markieren, wurde in einigen Studien für das moderne Museum herausgestellt.[25] Die Verbindungen von Kunst, Politik und Nationenbildung im 19. Jahrhundert wurde bereits in zahlreichen Arbeiten angemerkt, jedoch beschränkten sich diese Arbeiten meist auf einzelne Nationalstaaten, waren kurze Aufsätze oder wiesen einen Mangel an methodischer Reflexion auf.[26] Eine Erwei-

Gegenwart, Köln 2001, S. 3–49, hier S. 3. Die quellenreiche Studie Ekkehard Mais stellt einen profunden Überblick für den deutschsprachigen Raum dar ist aber noch stark einer Idealisierung der Geniekultur verbunden: EKKEHARD MAI, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010. Beim Verfassen der Arbeit befand sich eine Studie von Claudia Sedlarz zur Berliner Kunstakademie in Vorbereitung: CLAUDIA SEDLARZ, Geschmackspolitik. Klassizismus zwischen Konsumkultur und Geschichtsphilosophie. Die Berliner Akademie der Künste.

[22] Vgl. ALEXIS JOACHIMIDES, Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 9), München 2008.

[23] Vgl. KARL-SIEGBERT REHBERG, Schatzhaus, Wissensverkörperung und Ewigkeitsort. Eigenwelten des Sammelns aus institutionsanalytischer Perspektive, in: BARBARA MARX (Hg.), Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006, S. XI–XXXI.

[24] Vgl. EDWARD ALEXANDER, Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums, Nashville 1979; KRZYSZTOF POMIAN, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988; JAMES SHEEHAN, Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002; KIM SLOAN/ANDREW BURNETT (Hg.), Enlightenment. Discovering the World in the Eighteenth Century (published to coincide with the opening in 2003 of the Enlightenment Gallery in the newly restored King's Library at the British Museum), London 2004; BÉNÉDICTE SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz am Rhein 2006; ANKE TE HEESEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012.

[25] Vgl. TONY BENNET, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995; PIERRE BOURDIEU/ALAIN DARBEL (Hg.), Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006; PETER ARONSSON/GABRIELLA ELGENIUS (Hg.) National Museums and Nation-Building in Europe, 1750–2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change, London 2015.

[26] Brandon Taylor deutet mit seiner Studie von 1999 die vielseitigen Verbindungen der Kunst, Politik und Nationsbildung von der Entstehung der *Royal Academy of Arts* bis in die heutige Zeit an. Taylors Arbeit weist jedoch einen Mangel an methodischer und semantischer Konsistenz auf, denn oft ist unklar, was sich hinter zentralen Begriffen wie Öffentlichkeit, Nation und Museum verbirgt. Der bewusste Verzicht auf eine anleitende Methode ist sicher Ursache dieser konzeptionellen Schwäche der Arbeit, vgl. BRANDON TAYLOR, Art for the Nation. Exhibitions and the London public, New Brunswick 1999. Eine gut kontextualisierte Geschichte der deutschen

terung des Gesichtsfeldes durch eine praxeologische Perspektive wird die Entstehung und Stabilisierung sozialer Ungleichheit im Bereich der Kunst und des modernen Staates verstehen helfen.[27]

Dass Krieg als einendes Ereignis für die Entstehung einer Nation fungierte, kann sowohl in der deutschen als auch in der angelsächsischen Forschung als Konsens gelten.[28] Colleys Studie „Britons. Forging the Nation", die sich mit der Entstehung der britischen Identität im Zeitraum zwischen 1707–1837 befasste, beschrieb diese Entwicklung aus einer kulturhistorischen Perspektive, die viele nachkommende Arbeiten beeinflusste.[29] Die Untersuchung spezifischer kultureller Akte ließ hierauf eine Konstatierung eines Nationalismus vor dem Nationalismus oder ein „Plädoyer für eine nationale Sattelzeit" plausibel erscheinen.[30] Jenseits der

Kunstmuseen legte Sheehan vor: SHEEHAN, Kunstmuseen. Eine Reihe Aufsätze, die viele wichtige Aspekte der Diskussion aufgreifen oder zusammenfassen finden sich in: TIM BLANNING/HAGEN SCHULZE (Hg.), Unity and Diversity in European Culture, c. 1800, Oxford 2006.

[27] Bisher gibt es jedoch wenige Studien, die sich dem Museumsbesuch und Ausstellungsbesuch aus einer Perspektive der praxeologischen Forschung als einem rituellen Ablauf widmen, vgl. CAROL DUNCAN, The Art Museums as Ritual, in: GERARD CORSANE (Hg.) Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader, New York 2005, S. 78–88.

[28] Colley beschreibt die Entwicklung der britischen Nation vom *Act of Union* (1707) bis zum Ende des *House of Hanover* auf dem britischen Thron. Krieg wird als ein die Nation verbindendes wie auch bedrohendes Element beschrieben: LINDA COLLEY, Britons. Forging the Nation, 1707–1837, New Haven, Conn. 1992. Dass die moderne Nation durch den Krieg wesentlich geprägt wurde, konstatiert auch die folgende Publikation: NIKOLAUS BUSCHMANN/DIETER LANGEWISCHE (Hg.), Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA, Frankfurt a. M. 2003.

[29] Die Arbeiten von Couto und Hoock gehen besonders auf die Bedeutung der Kunst als persuasive Kommunikation für die Entstehung des Nationengedankens im britischen Empire ein: JOAN COUTU, Persuasion and Propaganda. Monuments and the Eighteenth-Century British Empire, Montreal 2004; HOLGER HOOCK, Empires of Imagination. Politics, War and the Arts in the British World, 1750–1850, London 2010.

[30] Zahlreiche Publikationen haben nachgewiesen, dass sich entscheidende Bestandteile eines modernen Nationalismus bereits vor den Napoleonischen Kriegen nachweisen lassen: JOHN BREWER, Histories, Exhibitions, and Collections. The Invention of National Heritage in Britain 1770–1820, in: ECKHART HELLMUTH/REINHARD STAUBER (Hg.), Nationalismus vor dem Nationalismus? Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Jg. 10, 2 (1998), S. 11–22; ECKHART HELLMUTH, Die Wiedergeburt Friedrichs des Großen und der „Tod fürs Vaterland". Zum patriotischen Selbstverständnis in Preußen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: DERS./REINHARD STAUBER (Hg.), Nationalismus vor dem Nationalismus? Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Jg. 10, 2 (1998), S. 23–54; UTE PLANERT, Wann beginnt der „moderne" deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit, in: JÖRG ECHTERNKAMP/SVEN OLIVER MÜLLER (Hg.), Die Politik der Nation. Deutsche Nationalismus in Krieg und Krisen 1760–1960, München 2002, S. 25–59. Zum Begriff der Sattelzeit vgl. JÖRN LEONHARD, Grundbegriffe und Sattelzeiten – Languages and Discourses: Europäische und anglo-amerikanische Deutungen des Verhältnisses von Sprache und Geschichte, in: REBEKKA HABERMAS/REBEKKA VON MALLINCKRODT (Hg.), Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2002, S. 71–86.

nationalen Perspektive wurde in der Vergangenheit zunehmend ein globaler Blick auf die Geschehnisse und auf den grundlegenden Wandel der Welt um 1800 gelegt, der besonders durch die Französische Revolution und das Ende der Ära Napoleons beeinflusst war.[31]

Die Entwicklung des modernen Staates ging einher mit einer grundlegenden Verschiebung der strukturellen Bedingungen von Öffentlichkeit. Die Segmentierung von Öffentlichkeit war durch zahlreiche Faktoren bedingt: Sprachliche, räumliche, klassen- und geschlechterspezifische Aspekte sind nur einige ihrer Voraussetzungen. Im Bereich der politischen Öffentlichkeit vollzog sich ein Wandel von den ausgefeilten Mechanismen höfischen Herrschaftszeremoniells zur staatlich institutionellen Repräsentation und Kommunikation, die durch eine kritische Öffentlichkeit flankiert wurden, so eine lang vertretene These in der Forschung.[32] Doch trat an die Stelle der symbolischen Kommunikation des Hofes wirklich eine rein rationale, kritisch debattierende Öffentlichkeit oder benötigte auch der moderne Staat symbolische Kommunikation zur Vermittlung und Inszenierung seiner Herrschaft? Ebnete diese kritisch räsonierende Öffentlichkeit Standesgrenzen und -unterschiede durch die Entwicklung von Salons, Klubs, Lesegesellschaften und Vereinen ein, oder schuf sie ein Fundament für neue?

Künstler stammten in der Regel aus dem bürgerlichen Milieu, und dennoch grenzten sie sich zur Profilierung einer gemeinsamen Identität auch gegen dieses ab. Ebenso stellte das Bürgertum die Hauptkonsumentenschicht von Kunst, die dadurch die eigene Identität im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne profilierte. In der deutschen Forschungslandschaft etablierten sich der Bielefelder SFB um Hans-Ulrich Wehler und ein Frankfurter Forschungsschwerpunkt unter der Leitung Lothar Galls zur Erforschung der Rolle des Bürgertums in der Ge-

---

[31] Vgl. TIM CLAYTON/SHEILA O'CONNELL (Hg.), Bonaparte and the British. Prints and Propaganda in the Age of Napoleon, London 2015; UTE PLANERT/FRANK BLACKBABY (Hg.), Napoleon's Empire. Europeans Politics in Global Perspective, New York 2016.

[32] Zur Geschichte des Begriffs „Öffentlichkeit" vgl. JÜRGEN HABERMAS, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962; LUCIEN HÖLSCHER, Art. Öffentlichkeit, in: OTTO BRUNNER/WERNER CONZE/REINHART KOSSELLECK (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 413–467; DERS. Die Öffentlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur öffentlichen Redens im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs- und Sozialgeschichte, in: HANS-WOLF JÄGER (Hg.), Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Göttingen 1996, S. 11–31; WOLFGANG KASCHUBA, Öffentliche Kultur – Kommunikation, Deutung und Bedeutung, in: FRIEDRICH JAEGER/BURKHARD LIEBSCH (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1, Stuttgart 2004, S. 128–138; SUSANNE RAU/GERD SCHWERHOFF, Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes, DIES. (Hg.), Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. (Norm und Struktur, Bd. 21). Köln 2004, S. 11–52; PETER LAKE/STEVEN PINCUS, The Politics of the Public Sphere in Early Modern England, Manchester 2007; WOLFGANG SCHMALE, Art. Öffentlichkeit, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 9, Stuttgart 2009, Sp. 358–362; NINA BIRKNER/YORK-GOTHART MIX, Art. Öffentlichkeit, in: Handbuch der Europäischen Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung, Stuttgart 2015, S. 385–394.

schichte.[33] Während nach Galls Ansatz eine klassenlose Bürgergesellschaft entstand, die ein Gegenbild zur Gesellschaft des Ancien Régime darstellte, widmete sich das Bielefelder Projekt der Frage, ob ein rückständiges Bürgertum zu einer politischen Schwäche der Gesellschaft geführt habe.[34] Die Bürgertumsforschung fragte im Wesentlichen, wie sich ein spezifisch bürgerlicher Lebensstil ausgebildet habe.[35] Der Konsum von Kunst und die Verwendung kulturellen Kapitals zur Distinktion gegenüber anderen „Ständen" wurde ein grundlegendes Thema innerhalb der Forschung.[36] Im angelsächsischen Raum widmete man sich hingegen vermehrt den allgemeinen Fragen von „Klassengegensätzen" und den Ursachen von Ungleichheit und den ökonomischen Strukturen der Gesellschaft.[37]

Galt die Aufmerksamkeit der Forschung lange Zeit dem Bürger als Gewinner der Moderne, beschäftigten sich in den letzten Dekaden vermehrt Studien mit der Lebenswelt des Adels.[38] Hiermit richtete die Forschung ihr Augenmerk auf eine verschwindend kleine Gruppierung der Gesellschaft, die zudem im europäischen Vergleich nahezu mehr durch ihre Heterogenität als durch Gemeinsamkeiten bestach.[39] Diese Schicht sah sich dazu gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit einem zunehmenden Bedeutungsverlust konfrontiert. Denn für die Besetzung wichtiger

[33] Vgl. LOTHAR GALL, Liberalismus und „bürgerliche Gesellschaft". Zu Charakter und Entwicklung der liberalen Bewegung in Deutschland, in: Historische Zeitschrift 220 (1975), S. 324–356; DERS., Bürgertum in Deutschland, Berlin 1989; HANS-ULRICH WEHLER, Geschichte und Zielutopie der deutschen „bürgerlichen Gesellschaft", in: DERS., Aus der Geschichte lernen? München 1988, S. 241–255; KLAUS TENFELDE/HANS-ULRICH WEHLER (Hg.), Wege zur Geschichte des Bürgertums (Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft, Bd. 8), Göttingen 1994.

[34] Vgl. THOMAS MERGEL, Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren. Für Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag, in: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 515–538, hier S. 515–516.

[35] Vgl. UTE FREVERT (Hg.), Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, Göttingen 1988; REBEKKA HABERMAS, Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850) [Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft Bd. 14], Göttingen 2002.

[36] Vgl. JÜRGEN KOCKA, Bürgertum und Bürgerlichkeit als Problem der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 19 Jh., in: DERS. (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987, S. 21–63; THOMAS NIPPERDEY, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Stuttgart 2007.

[37] Vgl. PETER MATHIAS, The First Industrial Nation. An Economic History of Britain, 1700–1914, London 1969; ROY PORTER, English Society in the Eighteenth Century, London 1990, RICHARD BROWN, Society and Economy in Modern Britain, 1700–1850, London 1991.

[38] Vgl. HANS-ULRICH WEHLER, Europäischer Adel, 1750–1950, Göttingen 1990; JONATHAN DEWALD, European Nobility, 1400–1800, Cambridge 1996; ECKART CONZE/MONIKA WIENFORT (Hg.), Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 2004; RONALD ASCH/RUDOLF SCHLÖGL (Hg.), Adel in der Neuzeit (Geschichte und Gesellschaft 33,3), Göttingen 2007; RONALD ASCH, Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit. Eine Einführung, Köln 2008.

[39] Mit einem Anteil von 0,1 % an der Gesamtbevölkerung gegen Ende des 18. Jahrhunderts stellte der Adel einen verschwindend geringen Teil der Gesamtheit des sozialen Gefüges. Doch die Quellendichte und Anteilnahme an Entscheidungsprozessen innerhalb der Gesellschaft war hingegen immens hoch, sodass die Frage entsteht, wie dieses Ungleichgewicht manifestiert werden konnte. Zu einer aktuellen Definition des Adels auf europäischer Ebene und weiteren Zahlen vgl. ASCH, Europäischer Adel, S. 14–51, hier S. 23.

Ämter innerhalb des modernen Staates sollten nicht mehr ererbte Privilegien zählen, sondern die erbrachte Leistung.[40]

Umso dringlicher stellt sich die Frage: Wie bewahrte sich der Adel eine privilegierte Stellung innerhalb des modernen Staates?[41] Anhaltspunkte hierfür geben die Arbeiten zur symbolischen Kommunikation von Macht, bspw. zur Analyse der höfischen Kultur.[42] Für die Arbeit ist besonders der Teilbereich der adligen Sammlungskultur von Interesse. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts unterlag das Sammeln dieses Bevölkerungsteils mit der schrittweisen Öffnung adliger Sammlungen für die Öffentlichkeit und einer Überschneidung adliger und bürgerlicher Konsumtion einem deutlichen Wandel.[43] Innerhalb der sich transformierenden Ständegesellschaft gewannen Bildung und Kulturkonsum zunehmend an Bedeutung, sodass ein Arsenal von Begriffen zur semantischen Abgrenzung entstand, welches sich auch in der Praxis der Akteure wiederfand und jüngst zunehmend Beachtung in der Forschung erfahren hat. Zwischen dem Künstler, dem Dilettanten und dem Kenner verlief ein schmaler Grat, sodass es leicht zu Konflikten kam, die die jeweilige Gruppierung zur Abgrenzung gegenüber den gegnerischen Gemeinschaften nutzte.[44]

1.2 Methodischer Zugriff und Quellen

Die Aneignung kultureller Güter erfolgt nach eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die Analyse der historisch gesellschaftlichen Voraussetzungen dieses Konsums von Kultur und der Gruppierungen, die sie produzierten, lassen die Konstitutionsbe-

---

[40] Vgl. ROLF STRAUBEL, Beamte und Personalpolitik im altpreußischen Staat. Soziale Rekrutierung, Karriereverläufe, Entscheidungsprozesse (1763/86–1806), Potsdam 1998, S. 80–90.

[41] Vgl. ASCH, Europäischer Adel, S. 290–299; FRANCIS L. CARSTEN, Der preußische Adel und seine Stellung in Staat und Gesellschaft bis 1945, in: HANS-ULRICH WEHLER (Hg.), Europäischer Adel 1750–1950, Göttingen 1990, S. 112–125.

[42] Vgl. NORBERT ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bd., Wandlungen der Gesellschaft Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt a. M. 1979, S. 1–14; BARBARA STOLLBERG-RILINGER, Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung, in: JULIANE RIEPE (Hg.), Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg (Bericht über das wissenschaftliche Symposion anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001), Schneverdingen 2003, S. 11–22.

[43] Zu fürstlichen Sammlungen und ihrer Relevanz für die Interaktion innerhalb des Hofes vgl. DOMINIK COLLET (Aus-)Handlungsraum Kunstkammer. Fürstliche Sammlungen zwischen Distinktion und Kanon, in: WERNER PARAVICINI/JÖRG WETTLAUFER (Hg.), Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in gegenseitiger Wahrnehmung. (11. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen), Ostfildern 2010, S. 331–344.

[44] Der Begriff des Dilettanten, der ursprünglich den Kunstliebhaber beschrieb, erfuhr um 1800 eine zunehmende Abwertung, vgl. JASON KELLY, The Society of Dilettanti. Archaeology and Identity in the British Enlightenment, New Haven, Conn. 2009; ALEXANDER ROSENBAUM, Der Amateur als Künstler, Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin 2010.

dingungen der relationalen Gesellschaft und der Erzeugung von Ungleichheit zutage treten. Eine praxeologische Analyse kann somit entgegen statischer Klassenanalysen Erkenntnisse über die Möglichkeiten sozialer Mobilität im Untersuchungszeitraum gewinnen.[45] So wird eine Geschichte von der Auseinandersetzung mit sozialer Ungleichheit geschrieben, die diese nicht als gegeben betrachtet, sondern die permanenten Distinktionskämpfe der historischen Akteure zum Gegenstand macht.[46]

Wie kam es dazu, dass die Hierarchie der Künste in Analogie zur Hierarchie der Gesellschaft stand, und wie lässt sich ihr historischer Ursprung beschreiben? Eine praxeologische Perspektive auf die Entstehung dessen, was den „kulturellen Adel" ausmachte, lässt sich durch die Analyse der Konflikte zwischen den Gruppen und den Akteuren entwickeln, die um die Deutungshoheit innerhalb dieser Auseinandersetzung stritten.[47] Wichtige Erkenntnisse zur Erforschung von Kunst und Gesellschaft wurden durch die Kunstsoziologie gewonnen. Die Theorien Pierre Bourdieus, Niklas Luhmanns und des in der deutschen Forschungslandschaft weniger bekannten Howard S. Beckers gaben wesentliche Impulse für diesen Forschungsbereich, an welche die Arbeit anschließt.[48] Die methodische Anlage der Arbeit ist in kreativer Auseinandersetzung mit dem Werk Pierre Bourdieus, insbesondere seiner Forschung zum künstlerischen Feld, entstanden.[49] Bourdieus

[45] Vgl. WINFRIED SCHULZE (Hg.), Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, München 1988.

[46] Vgl. WOLFGANG REINHARD, Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie, München 2004, S. 305.

[47] Vgl. PIERRE BOURDIEU, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1987, S. 17–19.

[48] Wird in der deutschen Rezeption ursprünglich „Die feinen Unterschiede" als das Hauptwerk Bourdieus angesehen, verschiebt sich diese Wahrnehmung allmählich, sodass Bourdieus Arbeit zum literarischen Feld, „Die Regeln der Kunst", zunehmend im Fokus der Betrachtung steht, vgl. HANS PETER MÜLLER, Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung, Berlin 2014, S. 183–189; BOURDIEU, Regeln. Das von Howard Saul Becker verfasste „Art Worlds" findet in der deutschen Forschung nur bei wenigen Kunstsoziologen Beachtung und bezieht sich in erster Linie auf die moderne Kunstwelt, vgl. HOWARD SAUL BECKER, Art Worlds, Berkeley 2005. Niklas Luhmanns Kunstsystem besticht durch die Abwesenheit von Akteuren und bietet wenig Anschlussmöglichkeiten für das gewählte Setting, vgl. NIKLAS LUHMANN, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1999.

[49] Einige der wesentlichen Arbeiten Bourdieus beziehen sich auf die französische Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Insbesondere die „Die feinen Unterschiede", das die relationalen Kräfteverhältnisse der französischen Gesellschaft auf Basis einer Vielzahl von in Korrespondenzanalysen erhobenen Daten untersucht, hat zu einer mitunter eingeschränkten Sicht auf die Arbeit Bourdieus geführt und ihn wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, dass seine Arbeit national orientiert sei, vgl. MARTIN DINGES, „Historische Anthropologie" und „Gesellschafts-Geschichte". Mit dem Lebensstilkonzept zu einer „Alltagskulturgeschichte" der frühen Neuzeit, in: ZHF 24 (1997), S. 179–214. Dass die Arbeit auf das 20. Jahrhundert und den speziellen Fall Frankreichs beschränkt sei, ist jedoch nicht nur der Vorwurf der deutschen Forschung, vgl. IAN DUNCAN, Scott's Shadow. The Novel in Romantic Edinburgh, Princeton University Press 2007, S. XIII. Auch wenn einige der wesentlichen Arbeiten Pierre Bourdieus und die für sie in Korrespondenzanalysen erhobenen Daten sich auf die Geschehnisse des 20. Jahrhunderts beziehen, wurden viele der grundlegenden Erkenntnisse Bourdieus in Vergangenheit in abgewandelter Form

Arbeit brach mit der Idee des Künstlers als Genie, der in einem kreativen Schaffensakt sein Werk erschafft:

> Produzent des Werts des Kunstwerks ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als Fetisch schafft. Da das Kunstwerk als werthaltiges symbolisches Objekt nur existiert, wenn es gekannt und anerkannt, das heißt von Betrachtern, die mit der dazu erforderlichen ästhetischen Einstellung und Kompetenz ausgestattet sind, gesellschaftlich als Kunstwerk instituiert ist, hat die Wissenschaft von den kulturellen Werten nicht nur die Produktion zum Gegenstand, sondern auch die Produktion des Werts der Werke oder, was auf dasselbe hinausläuft, die des Glaubens an den Wert der Werke.[50]

Das Kunstfeld war ein relationales Kräftefeld, in dem verschiedene Akteure um Anerkennung kämpfen. So gehören nicht nur der Künstler selbst, sondern auch Kritiker, Kenner, Dilettanten, Entscheider der Politik, Mäzene, Sammler und die Mitglieder der verschiedensten „Konsekrationsinstanzen" wie Akademien, Museen und anderen Institutionen zu den Akteuren, die durch den kollektiven Glauben an das Spiel den Wert der Kunst produzierten.[51] Wichtige Quellen für zahlreiche Konflikte innerhalb der Akademien, Vereine und Gesellschaften sind die Verwaltungsakten dieser Institutionen. Sie geben Aufschluss über Organisation der Institutionen und über deren Verortung innerhalb der Gesellschaft.[52] Durch die Unter-

bereits in zahlreichen Arbeiten appliziert, vgl. NORBERT CHRISTIAN WOLF, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 20), Wien 2011.

[50] BOURDIEU, Regeln, S. 362.

[51] BOURDIEU, Regeln, S. 362. Was den Aspekt der Beteiligung mehrerer Akteure anbelangt, unterscheiden sich Bourdieu und Becker nicht grundsätzlich: „All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number of people […] the existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts", BECKER, Worlds, S. 1.

[52] Die Unterlagen des Sekretärs der Akademie der Künste überliefern zahlreiche Konflikte innerhalb des akademischen Alltags. Sie enthalten einen großen Teil des offiziellen Schriftverkehrs der Akademie, aber es finden sich auch Designs von Akademiediplomen und Rechnungen für interne Veranstaltungen, vgl. RAA/SEC RECORDS OF THE SECRETARY 1769–1968. Für die weitere Struktur der akademieinternen Konflikte sind die Protokollbücher der jeweiligen Gremien aufschlussreich: Records of the General Assembley RAA/GA; Records of the President and Council RAA/PC. Die Akten der *British Institution* sind in der *National Art Library* des Victoria & Albert Museums verwahrt: NATIONAL ART LIBRARY AT THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, MSL/1941/677–679, British Institution, Minutes of the Meetings; Royal Watercolour Society Archive, A/1–3, Minutes of proceedings of the Society of Painters in Water Colours. Die Akten der Berliner Akademie der Künste befinden sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Rep. 76 alt, III Abt.: Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst und Schulsachen vor der Gründung des Kultusministeriums; Rep. 76 Ve: Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Sekt. 1.

suchung der künstlerischen Praxis werden im Folgenden der institutionsgeschichtliche und der akteurszentrierte Ansatz miteinander verbunden.

Weil Geschmack ein entscheidendes Kriterium zur Unterscheidung von Klassen ist, ermöglicht die Analyse der Entstehung des modernen Künstlers die Rekonstruktion der Logik sozialer Ungleichheiten während der Sattelzeit. Die Analyse der verschiedenen Produzenten dieses Glaubensuniversums in der räumlichen Begrenzung auf London und Berlin im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne verspricht grundlegende Einsichten in die Produktion sozialer Ungleichheit und staatlicher Herrschaft für den gewählten Untersuchungszeitraum. Um die Selbstverortung der Akteure im Alltag der ständischen Ungleichheit besonders detailliert erforschen zu können, wurden zahlreiche künstlerische Selbstzeugnisse analysiert.[53] Sie helfen durch zahlreiche Fallbeispiele die Argumentationen und Praktiken, die im Kräftefeld der Kunst entstanden und eine zunehmende Relevanz innerhalb staatlicher Repräsentation und Ausübung von Herrschaft gewannen, zu analysieren.[54]

Auch wenn der Kulturgeschichte einst vorgeworfen wurde, dass sie sich nicht konsequent genug den „harten" Themen wie der Politik widme, sind in der Vergangenheit zahlreiche Publikationen erschienen, die unter der Bezeichnung „Kulturgeschichte der Politik" genau dies getan haben.[55] Doch dabei geht es nicht allein um das Wirken historischer Persönlichkeiten oder politischer Institutionen, die als geschlossene Handlungseinheiten betrachtet werden, sondern vielmehr um die Analyse der kommunikativen Prozesse. Die „Kulturgeschichte des Politischen" versucht nicht, die Repräsentation der Macht von der Macht selbst zu trennen, sondern geht davon aus, dass beide zusammengehören. Denn „ohne den Blick für das Imaginäre von Macht und Herrschaft [sitzt man ihrer eigenen Aura

[53] Vgl. British Library, Ozias Humphry Papers, Add. Mss. 22947–52; British Library, The Life of the Painter James Northcote, Add. Mss. 47790–47793; Royal Academy of Arts Archive, Burlington House London (RAA), Chambers Papers RAA/CHA; Humphry Papers RAA/HU; Northcote Correspondence RAA/NOR; Reynolds Papers RAA/REY; Victoria &Albert Museum, National Art Library, London James Northcote, Correspondence and Papers, MSL/1930/ 2534/ 1–156.

[54] Vgl. REHBERG, Schatzhaus, Wissensverkörperung, S. XIII–XIV.

[55] Vgl. THOMAS MERGEL, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 574–606; DERS., Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: SILVIA SERENA TSCHOPP (Hg.), Kulturgeschichte (Basistexte Geschichte, 3). Stuttgart 2008, S. 205–234; DERS.: Kulturgeschichte der Politik, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012; https://docupedia.de/zg/Kulturgeschichte_der_Politik_Version_2.0_Thomas_Mergel/Text# (Stand:27.06.2016). ACHIM LANDWEHR, Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer neuen Kulturgeschichte des Politischen, in: Archiv für Kulturgeschichte 85, 2003, S. 71–117.; RONALD G. ASCH/DAGMAR FREIST (Hg.), Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit. Köln 2005; STOLLBERG-RILINGER, Kulturgeschichte; STEFAN BRAKENSIEK/HEIDE WUNDER (Hg.), Ergebene Diener ihrer Herren? Herrschaftsvermittlung im alten Europa. Köln 2005, BARBARA STOLLBERG-RILINGER (Hg.), Was heißt Kulturgeschichte des Politischen? (Zeitschrift für historische Forschung. Beiheft, 35). Berlin 2005.

auf]“[56]. Um dieser Gefahr zu entgehen, untersucht die Kulturgeschichte des Politischen

> alle Felder des Politischen […], also nicht nur den Rahmen, sondern auch das eigentlich politische Handeln in seinen Vollzügen, politischen Institutionen in ihrem Funktionieren, die Konstruktionen politischer Strukturen und Prozesse, aber auch den permanenten Konflikt darum, was eigentlich als „politisch“ (also: wichtig) gelten kann.[57]

Die „Kulturgeschichte des Politischen“ befasst sich mit den kulturellen Bedeutungsgeweben, die politische Institutionen diskursiv legitimieren und in ihren Handlungen, Praktiken und Ritualen erst manifest werden lassen. Hierbei wird nicht von einem weiten Symbolbegriff ausgegangen, wie ihn etwa Ernst Cassirer vertritt,[58] vielmehr wird dem ein etwas engerer Begriff zugrunde gelegt, in dem Symbole als eine „besondere Spezies von Zeichen verbaler, visueller, gegenständlicher oder gestischer Art“ aufgefasst werden, „wie etwa sprachliche Metaphern, Bilder, Artefakte, Gebärden, komplexe Handlungsfolgen wie Rituale und Zeremonien, aber auch symbolische Narrationen wie Mythen usf.“[59]. Durch die Rekonstruktion von Diskursen, Praktiken und Objektivationen wird die Idee überzeitlich bestehender politischer Institutionen, Handlungen und Werte dekonstruiert.[60] Besondere Relevanz kommt Phasen des Umbruchs und des Streits zu, die es ermöglichen, die Konstruktion zeichenhafter Sinnstiftung in actu zu analysieren.

Die ständigen Kriege des langen 18. Jahrhunderts wurden auf verschiedenste Art und Weise legitimiert und gedeutet, sodass das Gedenken an nationale Helden auf einer performativen und visuellen Ebene zur Imagination der Nation beitrug.[61] Öffentliche Gedenken durch Funeralinszenierungen von militärischen Helden und „Nationalkünstlern“ und ihre anschließende Verklärung in Versen, Denkmälern und zahlreichen Bildern überführten die abstrakte Idee der Nation in eine

---

[56] Vgl. STOLLBERG-RILINGER, Kulturgeschichte, S. 17.

[57] MERGEL, Kulturgeschichte der Politik, Version: 2.0.

[58] Vgl. ERNST CASSIRER, Versuch über den Menschen, Frankfurt a. M. 1992, S. 49–51.

[59] BARBARA STOLLBERG-RILINGER, Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven, in: Zeitschrift für historische Forschung 31 (2004), S. 489–527, hier S. 500.

[60] Vgl. STOLLBERG-RILINGER, Kulturgeschichte, S. 13.

[61] Zur kulturhistorischen Verortung des Begriffs des Helden vgl. GERRIT WALTHER, Art. Held, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3, Stuttgart 2007, Sp. 364–368. Den Weg vom klassischen Helden zum modernen Helden zeichnet Frevert nach: UTE FREVERT, Vom heroischen Menschen zum „Helden des Alltags“ in: Merkur, 63 (2009), S. 803–812. Jüngst erfreut sich der Heldenbegriff an neu erwachtem Forschungsinteresse: RONALD ASCH, The Hero in the Early Modern Period and Beyond: An Elusive Cultural Construct and an Indispensable Focus of Social Identity?, in: https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/s012014/helden.heroes.heros._sonderheft_1_asch.pdf (Stand: 24.09.2016).

Verkörperungspraktik im eigentlichen Sinne.[62] Sie gaben die Möglichkeit, traditions- und identitätsstiftend zu agieren und nationale Bilderwelten zu kreieren, die ein Gefühl der Gemeinschaft vermittelten.[63]

Der Prozess der Kanonisierung, Pädagogisierung und Archivierung von Kunst setzte sich im Museum fort. Für die Analyse die abschließende Phase dieses Prozesses sind besonders die Akten relevant, die die wichtigen Entscheidungen dokumentierten.[64] Eine „Kulturgeschichte des Politischen", die sich mit Staatsbildungsprozessen Großbritanniens und Preußens beschäftigt, sollte auch die diskursive Ebene miteinbeziehen, auf der politische Argumente Verwendung fanden. Das vorliegende Projekt widmet sich somit auch der Beschreibung von Übergängen, Schwellen, Brüchen und Transformationen. Dieser Wandel ist nur adäquat durch einen Einbezug der Diskurse, die diesen mitbedingten, zu analysieren.[65] Diese Betonung der Bedeutung des Diskurses für die Konstruktion politischer Einheiten findet sich auch bei Pierre Bourdieu wieder:

> Denn Erkenntnis von sozialer Welt und, genauer, die sie ermöglichenden Kategorien: darum geht es letztlich im politischen Kampf, einen untrennbar theoretisch und praktisch geführten Kampf um die Macht zum Erhalt oder

[62] Vgl. WOLFGANG KASCHUBA, Die Nation als Körper. Zur symbolischen Konstruktion „nationaler" Alltagswelten, in: ÉTIENNE FRANÇOIS/HANNES SIEGRIST/JAKOB VOGEL (Hg.), Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich19. und 20. Jahrhundert, Göttingen 1995, S. 291–299, hier S. 291–294.

[63] Gemeinschaftsgefühle wurden jedoch nicht nur durch die Kreation eines Eigenbildes geschaffen, sondern auch besonders durch die Imagination und Abgrenzung zum anderen, die meist durch ein abwertendes Bild geschahen, vgl. JENS JÄGER, Geschichtswissenschaft, in: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005, S. 185–195, hier S. 188; die Konstruktion eines Fremdbildes lässt sich keinesfalls nur auf einer globalgeschichtlichen Ebene beschreiben, sondern ist verknüpft mit den Selbstbildern und sowohl in einer positiven wie auch negativen Ausprägung anzutreffen, vgl. HANS-JÜRGEN LÜSEBRINCK, Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer, Stuttgart 2008, S. 83.

[64] Auch wenn die Eröffnung der Londoner Nationalgalerie eine lange Vorgeschichte hatte, die im Folgenden bearbeitet werden wird, wurden die letztgültigen Entscheidungen im britischen Parlament getroffen. Die wesentlichen Quellen hierfür liegen digitalisiert vor, vgl. Commons and Lords Hansard, http://hansard.millbanksystems.com. Ein Großteil der Quellen zur Gründung der Berliner Museen wurde bereits früh ediert, vgl. FRIEDRICH STOCK, Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft, S. 65–174; DERS., Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 51 (1930), S. 205–222; DERS., Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 85 (1937), S. 1–88.

[65] Vgl. MARIAN FÜSSEL/TIM NEU, *Doing Discourse*. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive, in: ACHIM LANDWEHR (Hg.), Diskursiver Wandel, Wiesbaden 2010, S. 213–235; ANDREAS RECKWITZ, Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld 2016, bes. S. 49–65.

> zur Veränderung der herrschenden sozialen Welt durch Erhalt oder Veränderung der herrschenden Kategorien zur Wahrnehmung dieser Welt.[66]

Dieser politische Kampf wurde besonders durch jene Gruppierungen, Akteure und Objektivierungen beherrscht, die in den öffentlichen Debatten einen Konsens erzielten. Akademien, künstlerischen Vereinen und Museen kam dabei eine besondere Rolle zu. Sie stellten quasi einen in Stein und Satzungen manifestierten Konsens dar. Der in ihnen produzierte soziale Sinn wurde jedoch in den alltäglichen Kämpfen um die Deutungshoheit immer wieder infrage gestellt.[67]

1.3 Zeit und Ortswahl: London und Berlin. Wachsende Metropolen innerhalb aufstrebender Mächte

Während London im 18. Jahrhundert mit rund 900 000 Einwohnern zur vermutlich größten Stadt der Welt aufstieg, zählte Berlin gegen Ende des Siebenjährigen Kriegs etwas mehr als 120 000 Einwohner.[68] Wieso ist die Gegenüberstellung dieser beiden Städte sinnvoll? Preußen und Großbritannien wurden im Verlauf der sich stetig ausweitenden globalen Krisen und Konfliktherde des 18. und 19. Jahrhunderts zwei der wichtigsten Akteure im Kräftemessen der europäischen Mächte. Im Verlauf der zentralen Konflikte des Untersuchungszeitraums waren beide eng auf einer strategisch politischen Ebene miteinander verknüpft. So war der britische „fiscal military state" mit seinen Subsidienzahlungen äußerst wichtig für den Erfolg der preußischen Truppen.[69] Darüber hinaus schufen die gemeinsame Bündnispolitik und der solidarische Kampf in zahlreichen Schlachten des Siebenjährigen Kriegs und der Napoleonischen Kriege Überschneidungen in den Erinnerungskulturen der beiden Staaten.[70] Eine „vast desert of men and houses"[71]

---

[66] PIERRE BOURDIEU, Sozialer Raum und Klassen, Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1991, S. 18–19.

[67] Vgl. BOURDIEU, Sozialer Sinn, S. 19.

[68] Vgl. CELINA FOX, Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992; JERRY WHITE, A Great and Monstrous Thing. London in the Eighteenth Century. London in the Eighteenth Century, London 2012; ROY PORTER, London. A Social History, Cambridge, Mass 1995, S. 131; JULIUS SCHOEPS (Hg.), Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin 2012; BERND STÖVER, Kleine Geschichte Berlins, München 2012; FELIX ESCHER, Die brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Berlin im 17. und 18. Jahrhundert in: WOLFGANG RIBBE (Hg.), Geschichte Berlins, erster Band. Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung München 1988, S. 343–403, hier S. 398–403.

[69] Vgl. JOHN BREWER, The Sinews of Power. Money, War and the English State (1688–1783), Cambridge Mass. 1990; MARIAN FÜSSEL, Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert, München 2010, S. 56.

[70] Vgl. TIM BLANNING, 18. Juni 1815. Waterloo, in: ETIENNE FRANÇOIS/UWE PUSCHNER (Hg.), Erinnerungstage. Wendepunkte in der Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 2010, S. 163–185; ERICH PELZER, Waterloo (18. Juni 1815). Schlachtenmythos und Erinne-

wie London und die „Sandwüste Arabiens“[72], ein Beiname, den Berlin wegen seines sandigen Bodens bekam, wurden zwei zentrale Standorte der Wissenschaft, Kultur und Politik des 18. und 19. Jahrhunderts. Um die historische Darstellung der internationalen Entwicklung des modernen Künstlers und seiner Einbettung in den Staat vorzunehmen, bedarf es einer Vorstellung darüber, auf welchem Terrain die Kämpfe um die beste Position innerhalb des relationalen Raums der Kunst ausgetragen wurden. Hierzu ist eine kurze historische Einordnung der Stadtentwicklung von London und Berlin notwendig. Auch wenn die Gegenüberstellung der beiden Städte Probleme des Transfers und der Kontrastierung der Regionen vor Augen führen wird, stehen nicht diese im Vordergrund der Untersuchung, sondern die Analyse von Praktiken und Diskursen. Diese unterteilen sich in verschiedene Themen: Institutionen, Reisen, Öffentlichkeit, Schriftlichkeit, Handel, Konsum, Musealisierung und Tod. Innerhalb dieser Themenbereiche, deren Aufbau weiter unten genauer festgelegt wird, kam es zu Verflechtungen, Transfers und Möglichkeiten des Vergleichs.

Die Konfrontation mit der Großstadt London resultierte bei vielen Besuchern immer wieder in einer kulturellen Reizüberflutung.[73] Die immense Größe der

rungssymbolik, in: GERD KRUMEICH/SUSANNE BRANDT (Hg.), Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung, Köln 2003, S. 143–164; MARIAN FÜSSEL, Der Siebenjährige Krieg in Nordwestdeutschland. Kulturelle Interaktion, Kriegserfahrung und Erinnerung zwischen Reich und Empire, in: RONALD ASCH (Hg.), Hannover, Großbritannien und Europa. Erfahrungsraum Personalunion 1714–1837 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 277), Göttingen 2014, S. 289–309.

[71] JOHN DAVID PASSAVANT, Tour of a German Artist in England. With Notices of Private Galleries, And Remarks on The State of Art, Vol. 1, London 1836, S. 13.

[72] Wien und Berlin in Parallele. Nebst Bemerkungen auf der Reise von Berlin nach Wien durch Schlesien über die Felder des Krieges, Ein Seitenstück zu der Schrift. Vertraute Briefe über die innern Verhältnisse am preußischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II. von F. v. C – n., Amsterdam 1808, S. XI.

[73] Das Stendhal-Syndrom wurde im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer wieder bei Reisenden auf ihrer *Grand Tour* festgestellt, doch das Phänomen der völligen Sinnesüberwältigung bei kulturellen Einflüssen lässt sich nicht nur in Rom, Florenz oder Paris feststellen, sondern ebenso bei vielen Londonreisenden und Kunstrezipienten. In den Reiseaufzeichnungen überkam es bei der Einfahrt in die Stadt Florenz den Reisenden, der im Anblick der Kunst vom Aufklärer zum Gläubigen wurde: „Als ich vorgestern den Apennin hinunterfuhr und mich Florenz näherte, hatte ich ein starkes Herzklopfen. Wie kindisch! […] Schließlich drängten sich die Erinnerungen in meinem Herzen allzu sehr; ich fühlte mich außerstande, klare Gedanken zu fassen, und überließ mich deshalb meinem Wahn, wie an der Seite einer geliebten Frau. […] Ich bin so tief bewegt, daß es schon fast an Frömmigkeit grenzt. Die düstere Feierlichkeit dieser Kirche, ihr einfaches Holzdach, ihre nicht vollendete Fassade, all das spricht lebhaft zu meiner Seele. Oh, wenn ich doch vergessen könnte …! Ein Mönch trat zu mir; aber statt meines üblichen Widerwillens, der schon fast bis zum körperlichen Ekel geht, empfand ich so etwas wie Freundschaft für ihn.“ Stendhal. Rom, Neapel und Florenz, hg. von MANFRED NAUMANN, Berlin 1964, S. 233–234. In der Emotionsforschung der Kunst haben sich die Neuro-, Kognitions- und Geisteswissenschaften in Vergangenheit angenähert, vgl. KERSTIN THOMAS (Hg.), Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis (Akten des Kolloquiums „Stimmung als Ästhetische Kategorie und Künstlerische Praxis“ am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Centre Allemand

Stadt, die schiere „Masse“ an Menschen und die gewaltigen Ausmaße der Industrie, die bereits im frühen 19. Jahrhundert die gesamte Stadt in Rauch hüllte, führten zu Urteilen über London, die zwischen Faszination und Entsetzen changierten.[74] In einer „Nation der Ladenbesitzer“ schien der Handel mehr als der Adel die Geschicke der Hauptstadt zu bestimmen, sodass London nicht wie eine Residenzstadt wuchs, in der die Stadtentwicklung zu einem bedeutenden Teil durch den Hochadel bestimmt wurde.[75] Das abgegriffene Exemplar von „Bowles's Reduced New Pocket Plan of the Cities of London and Westminster“ aus dem Jahr 1795 weist zahlreiche Indizien auf, dass es von Vorteil war, eine Karte bei sich zu tragen, wenn man in dem dichten „Gewimmel“ an Gassen innerhalb Londons die Übersicht behalten wollte (vgl. Abb. 1). Das Exemplar ist durch das Falten an den Ecken eingerissen, und ein Weg ist mit einem roten Stift nachgezeichnet. Auch deuten die Parks – wie bspw. der St. James's Park – im Westen der Stadt darauf hin, dass die Bewohner in diesem Bereich der Stadt Geld und genügend Zeit für eine andere Lebensgestaltung als die Einwohner des Ostens von London hatten.

d'Histoire de l'Art, Paris, 1. und 2. Juni 2007), Berlin 2010; ARTHUR SHIMAMURA/STEPHEN PALMER (Hg.), Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience, New York 201; JULIEN BOGOUSSLAVSKY/G. ASSAL; Stendhal's Aphasic Spells. The First Report of Transient Ischemic Attacks Followed by Stroke, in: JOULIN BOGOUSSLAVSKY (Hg.), Neurological Disorders in Famous Artists – Part 3, Basel 2010, S. 130–142, hier S. 132.

[74] Vgl. CELINA FOX, Einleitung. Führer durch die Metropole London, in: DIES. (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt, 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992, S. 11–20, hier S. 11–15.

[75] Auch wenn der Ausspruch, dass England eine „nation of shopkeepers“ sei, häufig Napoleon zugeordnet wird, lässt sich der erste Nachweis der Bezeichnung bei Adam Smith finden: „To found a great empire for the sole purpose of raising up a people of customers, may at first fight appear a project fit only for a nation of shopkeepers“, ADAM SMITH, An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, Vol. II, London 1778, S. 223.

Abb. 1: Bowles's Reduced New Pocket Plan of the Cities of London and Westminster, with the Borough of Southwark, Exhibiting the New Buildings to the Year 1795.

Um eine Aneignung des öffentlichen Raumes durch die Künstler in späteren Kapiteln historisch einordnen zu können, erscheint ein kurzer Überblick grundlegender stadtgeografischer Entwicklungen zuträglich. Die Londoner Stadtentwicklung wurde durch Spekulanten bestimmt.[76] Nach dem großen Brand von 1666 zog der reiche Teil der Bevölkerung in den Westen der Stadt. Die kleinen Händler zogen hingegen Richtung Hackney und Stoke Newington in den Osten, sodass die neu entwickelte *City* nie wieder so belebt wurde wie vor dem Brand. Zusammenschlüsse von Spekulanten wie Dr. Nichols Barbon und Landbesitzern wie dem Earl of Southampton trieben die Entwicklung der Stadt voran.[77] Plätze wie *Hanover Square* (1714) und *Berkley Square* (1737) veränderten das „Gesicht" der Stadt. Allein unter den Bewohnern des *St. James's Square* befanden sich zeitweise sechs Herzöge und sieben Grafen. Sie waren Zeichen der Mode, die den britischen Adel dazu verleitete, im Westen Londons – verglichen mit den Palästen des Adels in St. Petersburg

[76] Vgl. PORTER, London, S. 105.

[77] Archenholz beschrieb das Vorgehen in seinem Reisebericht: „Die Unternehmer, die diese neuen Häuser bauen, miethen gewöhnlich den Terrain von den Grundherren auf neunundneunzig Jahre, nach welcher Zeit sie ihm das Gebäude so wie es ist überliefern, oder noch auf eine kurze Zeit einen neuen Contract machen", JOHANN WILHELM VON ARCHENHOLZ, England und Italien, Leipzig 1785, S. 134.

und Wien – in „kleinen" Häusern zu logieren.[78] Die Bevölkerungsgruppen, die sich zum Ziel gesetzt hatten, ihren Lebensstil als geschmackvoll und elegant zu inszenieren, wohnten somit im Westen der Stadt. Wie einige historische Akteure versuchten, ihren Ruf zu schützen, zeigt eine Anekdote um Beau Brummel, der als erster Dandy Bekanntheit erlangte. Als Brummel, ein Freund des Prinzregenten Georg IV. (1762–1830) und Stilikone der eleganten Londoner Gesellschaft, einmal im östlichen Teil der Stadt gesichtet wurde, gab er vor, sich verlaufen zu haben.[79] Zu groß war offenbar die Scham, in diesem unmodischen Teil der Stadt entdeckt zu werden. Die Migration der Einwohner in die neuen Quartiere des Westens machten zeitgenössische Beobachter wie Johann Wilhelm von Archenholz am schlechten Zustand anderer Stadtteile fest:

> Dieser östliche Theil, besonders die Quartiere, die längs dem Ufer der Themse liegen, besteht aus schlechten Häusern, die in engen, schiefen und schlecht gepflasterten Straßen stecken; alle Seeleute wohnen hier, wie auch diejenigen Handwerker, die zum Schiffsbau gehören, nebst dem größten Theile der hiesigen Juden.[80]

Die schnelle Ausbreitung der Stadt in alle Himmelsrichtungen kam immer mehr in die Kritik, sodass es zu ersten Bauregulierungen und mit ihnen zu einem zunehmend planmäßigeren Wachstum der Stadt kam.[81] Repräsentative Architektur fand sich in London nicht in der Form, wie dies in St. Petersburg, Wien oder Dresden der Fall war. Ein Makel, dem Georg IV. durch umfangreiche Bauprojekte, die unter der Führung John Nashs entstanden, entgegenzuwirken versuchte. So wurde die Gegend um *Regent's Park* neu gestaltet.[82] Die englische Oberschicht glich sich in dieser Zeit nach dem Urteil von Reisenden immer mehr dem Geschmack der Zeit Ludwig XIV. an. Es war auch dieser aufwendige Lebensstil, der London zum Zentrum des Handels machte und Reisende wie Hermann von Pückler-Muskau bei seinem Aufenthalt im Jahr 1826 die Auswahl der Märkte loben ließ.[83] Daneben waren es u. a. die zahlreichen Gesellschaften wie die *Royal Institution*, die *Society of Dilettanti* oder die *British Institution*, die das wissenschaftliche und kulturelle Leben der Stadt für Besucher wie Bewohner gleichermaßen attraktiv machten.[84] Private

[78] Vgl. PORTER, London. S. 102–110.

[79] Vgl. ebd., S. 99.

[80] ARCHENHOLZ, England, S. 127.

[81] Die Regulierungen betrafen ebenso die abendliche Beleuchtung der Stadt wie die Breite der Bürgersteige oder die städtische Wasserversorgung, vgl. PORTER, London, S. 124–127.

[82] Vgl. ebd., S. 127–130.

[83] Vgl., FOX, Führer Metropole, S. 14–16.

[84] Zur Londoner Wissenschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts IWAN MORUS/SIMON SCHAFFER/SIMON SECORD, Das London der Wissenschaft, in: FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992). Recklinghausen 1992, S. 129–142; zum einflussreichen Klub der Kenner der Kunst und Gemeinschaft der Reisenden vgl. KELLY, Society of Dilettanti; zur *British Institution* als Instanz der Geschmacksbildung der englischen Gesellschaft, ANN PULLAN, Public

Läden wie Ackermanns *Repository of Arts* und private Sammlungen wie John Soanes Museum machten den öffentlichen Anstalten wie dem *British Museum* Konkurrenz.[85] London wuchs durch die Mischung aus öffentlichen und privaten Initiativen äußerst rasant. Doch gerade die Größe der Stadt und das ungehemmte und unregulierte Wachstum ließen London im Vergleich zu weitaus kleineren Städten in einigen Bereichen rückständig erscheinen. So fehlte bspw. bis weit ins 19. Jahrhundert eine repräsentative Nationalgalerie ebenso wie eine zentrale Universität. Besonders die Erkenntnis, dass europäische Konkurrenten diesen Mangel schneller beseitigt hatten, führte in London wiederholt zur Kritik. Dennoch setzte die Stadt im langen 18. Jahrhundert Standards für nachfolgende Metropolen. Dies betrifft besonders die Punkte des Wachstums, des Handels und der Kultur.

Am Ende des Dreißigjährigen Krieges hatte Berlin ein Drittel seiner Bevölkerung verloren. Was für eine rasante Entwicklung die Stadt in den folgenden Jahrhunderten vollziehen würde, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar. Die Peuplierungs- und Rekultivierungspolitik unter Kurfürst Friedrich Wilhelm und Friedrich III. bezog sich auf zahlreiche Bereiche wie die Residenz- und Stadtentwicklung, den Seehandel und das Manufakturwesen. Kurfürst Friedrich Wilhelm finanzierte den aufwendigen Bau des Berliner Stadtschlosses durch Kredite und betrieb eine Einwanderungspolitik, die religiös Verfolgten Aufnahme in Preußen gewährte. Gegen Ende der Regierung des großen Kurfürsten hatte sich so die Ausdehnung der Stadt verdoppelt.[86] Berlin wurde zum wichtigen Verkehrsknotenpunkt zwischen Schlesien und Hamburg und hatte bis zum Jahr 1713 bereits 61 000 Einwohner. Mit einer Erhöhung des stehenden Heers von 40 000 auf 83 000 Mann in der Regierungszeit Friedrich Wilhelm I. ging eine Konzentration des Gewerbes auf militärische Bedürfnisse einher. Die Stadt wuchs an der Peripherie in Gebieten wie Böhmisch-Rixdorf und Neu Schöneberg, sodass 1735 79 000 Menschen in Berlin lebten und die Festungsanlagen geschliffen wurden.

Goods or Private Interests? The British Institution in Early Nine-teenth Century, in: ANDREW HEMINGWAY/WILLIAM VAUGHAN (Hg.), Art in Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998, S. 27–44.

[85] Vgl. SIMON JERVIS, Rudolph Ackermann, in: FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992, S. 97–109; GILIAN DARLEY, John Soane. An Accidental Romantic, New Haven 1999, bes. S. 300–319.

[86] Matthias Asche, Neusiedler im verheerten Land – Kriegsfolgenbewältigung, Migrationssteuerung und Konfessionspolitik im Zeichen des Landeswiederaufbaus. Die Mark Brandenburg nach den Kriegen des 17. Jahrhunderts, Münster 2006; Wolfgang Neugebauer, Residenz – Verwaltung – Repräsentation. Das Berliner Schloß und seine historischen Funktionen vom 15. bis 20. Jahrhundert (Kleine Schriften der historischen Kommission Berlin, Heft 1), Potsdam 1999; Johannes Kunisch, Funktion und Ausbau der kurfürstlich-königlichen Residenzen in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus, in: August Buck (Hg.) Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 3, Hamburg 1981, S. 735–744. Jürgen Angelow, Residenz und Bürgerstadt. Das 17. und 18. Jahrhundert, in: Julius Schoeps (Hg.), Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin 2012, S. 28–53, S. 29.

Während des Siebenjährigen Krieges war Berlin mit wiederholten Besetzungen konfrontiert.[87] Bei der zweiten Besetzung im Oktober des Jahres 1760 durch russische und österreichische Truppen verhandelte der Berliner Unternehmer Johann Ernst Gotzkowsky, der im späteren Verlauf der Arbeit noch Erwähnung finden wird, mit den Besatzern und erreichte niedrigere Kontributionszahlungen.

Um 1800 hatte Berlin ca. 170 000 Einwohner, sodass lediglich London, Paris, Wien, Amsterdam, Lissabon und St. Petersburg in Europa eine höhere Einwohnerzahl hatten. Welche Ausmaße die Stadt in dieser Zeit angenommen hatte, lässt sich anhand von F. Schneiders „Plan von Berlin, nebst der umliegenden Gegenden im Jahr 1802“ erkennen (vgl. Abb. 2). Neben den beiden Gebieten der Altstadt Berlin und Cölln schlossen sich nördlich und östlich in einem großen Bogen die Spandauer, Königs- und Stralauer Vorstadt an. Westlich und südwestlich des alten Stadtkerns lagen die Dorothenstadt oder Neustadt sowie die Friedrichstadt mit schachbrettartigem Grundriss. Im Süden lag das Köpenicker Feld mit seinen Nutz- und Baulandreserven.[88]

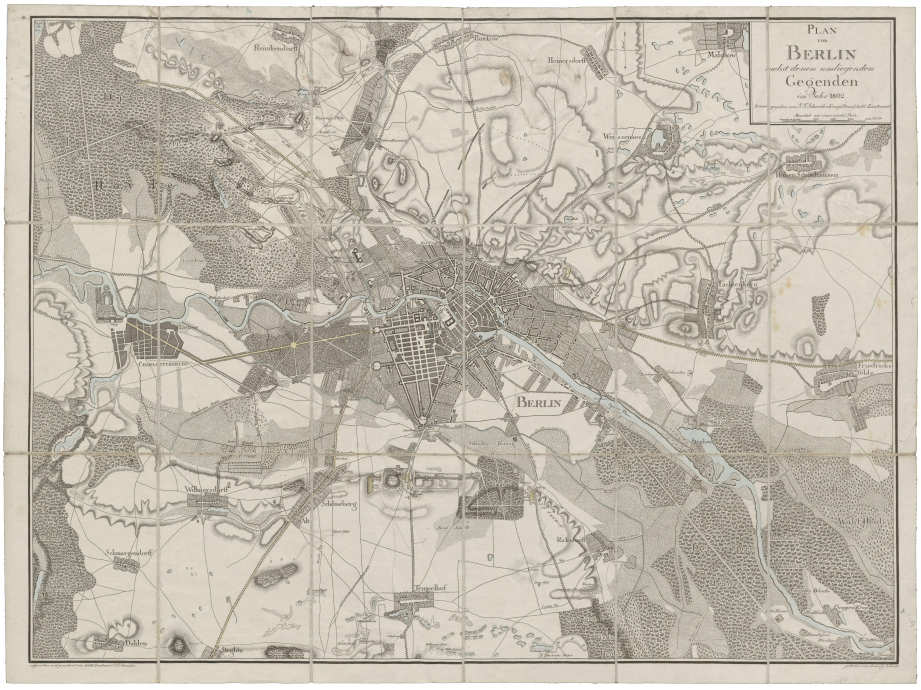

Abb. 2: J. F. Schneider, Plan von Berlin, nebst denen umliegenden Gegenden im Jahr 1802.

[87] ESCHER, Die brandenburgisch-preußische Residenz, S. 398; HERMANN GRANIER, Die Russen und Österreicher in Berlin im Oktober 1760, in: Hohenzollern Jahrbuch 2 (1898), S. 113–145.

[88] ILJA MIECK, von der Reformzeit zur Revolution (1806–1847), in: WOLFGANG RIBBE (Hg.), Geschichte Berlins, erster Band. Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung München 1988, S. 407–602, S. 412–413.

Mit dem Wachstum der Stadt entfaltete sich ein mannigfaltiges kulturelles Leben innerhalb Berlins. Das gesellige Vereinsleben, das bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstand, fand einen ersten Höhepunkt um 1800. Der „Montagsklub", der Salon der Henriette Herz, die Zeltersche Liedertafel, die „Geheime Mittwochsgesellschaft" oder die „lesende Gesellschaft" des Verlegers Andreas Reimers stellten nur ein Bruchteil des reichen Vereinslebens dar, in dem sich die bürgerliche und adlige Kultur Berlins entfaltete.[89] Man hörte August Wilhelm Schlegels Vorlesung zur Kunst und Literatur in den Jahren 1801–1804 und kaufte in der „Kunst Waaren und Meubles Fabrique Friedrich Wichmann" die neuesten Entwürfe der Inneneinrichtungen nach feinstem Geschmack.[90] Die Berliner Bevölkerung vergnügte sich bei neuen Aktionen wie Wachsfigurenkabinetten, Menagerien, Laterna-Magica-Geistererscheinungen und dem Panorama.[91] In der Zeit der französischen Besatzung ab 1806 entfaltete sich eine zunehmende nationale Debattenkultur, die u. a. Ausdruck in Johann Gottliebs Fichtes „Reden an die deutsche Nation" fand.[92] Die bauliche Entwicklung hielt nicht immer mit der kulturellen Schritt. Trotz der erheblichen Größe, die Berlin um 1800 erreicht hatte, war ein Großteil der Straßen innerhalb der Ringmauer unbefestigt, und die Bacchanten der Stadt mussten im Dunkeln nach Hause finden, da lediglich ein Bruchteil der 250 Straßen beleuchtet war.[93]

Das beschriebene Kaleidoskop der Städte London und Berlin stellt den kulturellen Rahmen der nachfolgenden Analyse dar. Es war das „Spielfeld" der verschiedenen Akteure, die um Anerkennung und Durchsetzung kämpften: zwei sich wandelnde Räume, die eine schier unendliche Kombination von miteinander handelnden Akteuren ermöglichten. Um diese endlosen Variationen für eine Analyse einzuhegen, bedarf es einer Ausrichtung an einigen zentralen Perspektiven und Fragen, die das Wechselspiel von Kunst, Politik, Bürgertum und Adel im Entstehungszeitraum des modernen Staates genauer analysieren lassen.

---

[89] Vgl. UTA MOTSCHMAN (Hg.), Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften, 1786–1815, Berlin 2015.

[90] Vgl. AUGUST WILHELM SCHLEGEL, Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803) (Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1), hg. von ERNST BEHLER, Paderborn 1989, S. 1–177; MATTHIAS HAHN, Schauplatz der Moderne. Berlin um 1800 – Ein topographischer Wegweiser, Hannover 2009, hier S. 260–271.

[91] Vgl. FLORIAN MAURICE, Identität und Immersion. Neue Erlebnisräume in Berlin um 1800, in: CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800, Hannover 2008, S. 15–34.

[92] JOHANN GOTTLIEB FICHTE, Reden an die deutsche Nation, hg. von ALEXANDER AICHELE, Hamburg 2008. Zu Selbst- und Feindbildkonstruktionen der Zeit anhand von Fichtes Reden, vgl. SANNE ZIETHEN, „… im Gegensatz erst fühlt es sich nothwendig". Deutsch-französische Feindbilder (1807–1930) (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte, 57), Heidelberg 2014, hier S. 57–81.

[93] JULIUS SCHOEPS, Berlin wird Weltstadt. Zwischen Jahrhundertwende und Reichsgründung, in: DERS. (Hg.), Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin-Brandenburg 2012, S. 54–83.

Die Arbeit untersucht die Produktion von Ungleichheit durch die Entstehung des modernen Künstlers, der Akademien, der Ausstellungen und der Museen sowie parallel dazu die Entstehung des modernen Staates. Diese Entwicklung kann nicht entlang der konventionellen Epochengrenzen erforscht werden, sondern muss diese überschreiten.[94] In groben Zügen orientiert sich die Studie an der Periodisierung eines „Zeitalter[s] der entstehenden Moderne", das sich von 1760 bis 1870 erstreckte und um 1830 eine Zwischenzäsur hatte.[95] Dieser Zeitraum war durch die kriegerischen Konflikte wie den Siebenjährigen Krieg und die Napoleonischen Kriege ebenso geprägt wie durch die Entstehung des modernen Staates und eine zunehmende Säkularisierung.[96] Anfangspunkte der Arbeit stellen die Gründung der *Royal Academy of Arts* (1769) und die Reform der *Berliner Akademie der Künste* (1786) dar. Am Ende der Entwicklung stand die Konsolidierung des modernen Museums innerhalb des Staates. In der Arbeit werden exemplarisch die Eröffnung des *Königlichen Museums zu Berlin* (1830) wie auch die Gründung der *National Gallery* (1824) behandelt. Weitere Endpunkte waren der Tod der ersten Generation an einflussreichen Künstlern wie Thomas Lawrence (1769–1830), Joseph Mallord William Turner (1775–1851), Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Christian Daniel Rauch (1777–1857), um nur einige einflussreiche Akteure zu nennen. Durch die Untersuchung dieser Entwicklung über die Epochengrenze der Frühen Neuzeit hinaus wird die Entwicklung des kulturellen Feldes nicht nur auf einer Basis der „consumer revolution" untersucht, sondern auch dessen Einbindung in die Entstehung des modernen Staates verständlich.

1.4 Aufbau der Arbeit und Fragestellung

Die Kapitel der Arbeit bauen sowohl systematisch als auch chronologisch aufeinander auf. Die systematische Gliederung ergibt sich aus den Themenpunkten der Institutionalisierung, des Reisens, der „Face-to-face-Öffentlichkeit", der Kunstkri-

[94] Zur Diskussion der Epoche der Frühen Neuzeit vgl. RUDOLF VIERHAUS, Vom Nutzen und Nachteil des Begriffs „Frühe Neuzeit". Fragen und Thesen, in: DERS. (Hg.), Frühe Neuzeit – Frühe Moderne. Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangsprozessen, Göttingen 1992, S. 13–26.

[95] Osterhammel diskutiert die bestehenden Epochengrenzen und macht einige Vorschläge zu möglichen Periodisierungen: JÜRGEN OSTERHAMMEL, Über die Periodisierung der neueren Geschichte (Vortrag in der Geschichtswissenschaftlichen Klasse am 29. November 2002), in: Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, Bd. 10 (2006), S. 45–64, hier S. 64.

[96] Zu den grundlegenden Umwälzungen des Zeitraums vgl. ERIC HOBSBAWM, The Age of Revolution. Europe 1789–1848, New York 1964. Zu Fragen der Entstehung des modernen Verfassungsstaats: WOLFGANG REINHARD, Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2000, S. 406–475.

tik, des Konsums, der Musealisierung und des Todes.[97] Um den Aufstieg des Künstlers und seiner Produkte innerhalb des entstehenden modernen Staates adäquat zu analysieren, bedarf es zunächst einer diachronen Betrachtung der Institutionalisierung der Profession. Hierzu wird die Geschichte der Entstehung der Kunstakademien von London und Berlin vom Beginn bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachverfolgt. Diese Analyse verknüpft die Zugänge der bisher wesentlich betriebenen Ideengeschichte der Akademien mit einem praxeologisch orientierten Ansatz, sodass die Prozesse der Verwissenschaftlichung und Professionalisierung des untersuchten Zeitraums angemessen erklärt werden können.[98] Welche Ziele verfolgten die Künstler mit ihren institutionellen Zusammenschlüssen? Kam es hierbei zu Konflikten, die wiederum zu einer Prononcierung der jeweiligen Positionen führten? In welchem Zusammenhang stehen die Institutionalisierungsprozesse mit der Entstehung des modernen Staates? Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse stellen zwar nur einen zeitlichen Ausschnitt dar und kein Ende einer festen Entwicklung, aber sie geben Orientierungen, da sie einen Interaktionsraum untersuchen, der zur Autonomie und zur Verstetigung des Habitus der Gruppierungen führte. Neben der Institutionalisierung führte besonders eine Ritualisierung dazu, dass sich zunehmend ein festes Profil mit einem eigenen Habitus ausbildete.

Die transnationale Geschichtsschreibung hat Reisen immer wieder unter dem Aspekt des Kulturtransfers untersucht. Der Künstlerreise wurde bisher nur in wenigen Studien eine gesonderte Aufmerksamkeit zuteil, auch wenn sie grundsätzliche Unterschiede zur adligen und bürgerlichen „Kavalierstour" aufweist. Das Kapitel „Die Kunst zu reisen" leistet einen Beitrag für die Explikation des Reisens an der Grenze zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Als „rite de passage" stellte die Reise innerhalb der Ausbildung eines Künstlers den Übergang von der Ausbildungsphase zur Selbstständigkeit dar und war ein entscheidender Moment der Sozialisation, der zur Ausprägung eines berufsständischen Habitus führte.[99] Neben dem edukativen Effekt hatten die künstlerischen Reisen zumeist auch eine wissenschaftliche Perspektive. Wie fügten sich diese Reisen in die Ausbildung der Künstler und ihren weiteren Karriereverlauf? Wie wurden ihre Ergebnisse festgehalten und wie fanden sie im Nachhinein Verwendung?

Um sich nach der Rückkehr auf dem Markt der Kunstproduktion zu etablieren, mussten die Künstler sich eine Öffentlichkeit erkämpfen. Eines der wichtigsten Mittel in diesem Kampf war die Etablierung innerhalb einer Kunstausstellung. Das wiederkehrende Ritual der Kunstausstellung schuf einen Interaktionsraum,

[97] Zur Bezeichnung der „Face-to-face-Gesellschaft" vgl. PETER LASLETT, The Face to Face Society, in: DERS. (Hg.), Philosophy, Politics and Society, Oxford 1967, S. 157–187.

[98] Vgl. MARTIN GIERL, Geschichte und Organisation. Institutionalisierung als Kommunikationsprozess am Beispiel der Wissenschaftsakademien um 1900, Göttingen 2004; JON KLACHNER, Transfiguring the Arts and Sciences. Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age, Cambridge 2013.

[99] Vgl. ARNOLD VAN GENNEP, Übergangsriten, Frankfurt a. M. 2005.

der es dem einzelnen Künstler ermöglichte, sich innerhalb der Gruppierung zu verorten, wie es auch der Gemeinschaft die Möglichkeit gab, sich zu anderen gesellschaftlichen Gruppierungen wie dem Bürgertum und dem Adel zu platzieren. Die Akademieausstellungen waren ein Mittel der Konsekration, welches über Anerkennung oder Ablehnung eines Künstlers entschied. Darüber hinaus gaben sie einen wichtigen Interaktionsraum, um die eigenen Strategien und Praktiken gegenüber dem Adel abzugleichen. Das war nicht immer frei von Konflikten, und wie diese zur Ausformung von Gruppen führten, wird für die Analyse leitend sein. Führte diese Öffentlichkeit zu einer Festigung der Institutionalisierung oder gab es Abspaltungen?

Um die Komplexität des Genres Ausstellung einerseits verständlich zu machen und andererseits in einer neuen Form zu kodieren, entstand eine komplexe Kritik und Literatur zur Kunst. Diese machte Kunst ebenso zum Fetisch, wie sie die Sakralisierung der Kunst kritisierte.[100] Hieraus ergeben sich eine Fülle von Fragen, die in Kapitel 5. bearbeitet werden: Wie wurde die Kunst zur Ersatzreligion des modernen Staates? Gab es Kritik an dieser Entwicklung? Ging mit ihr eine Politisierung der Kunst einher? In Kapitel 5.1 zur Entstehung der Kunstkritik werden diese Fragen anhand einiger Fallbeispiele bearbeitet. Basis für die Analyse bietet eine Rekapitulation ihres Ursprungs. Die Analyse der Kunstkritik zur Ausstellung der Berliner Akademie der Künste ermöglicht es, ihre Bedeutung für die Verknüpfung von Kunst und Politik darzulegen. So entwickelte sich in der Kritik eine Unterscheidung zwischen der „wahren Kunst" und den Arbeiten, die lediglich die Aufmerksamkeit des Publikums erheischen wollten. Schreiben über Kunst sollte zur Kunsterziehung und Erkenntnis der Kunstrezipienten beitragen. Hierzu gehörte es auch, den Stand dieser Entwicklung zu hinterfragen und Kräfte ausfindig zu machen, die sich gegen die Sakralisierung der Kunst erhoben.

Das Sammeln von Kunst diente in London und Berlin der Distinktion innerhalb der städtischen Eliten. Ob man als Sammler Anerkennung erhielt oder nicht, hing von mehreren Faktoren ab. Wie konnte man sein Sammeln performativ in Szene setzen: Galt man als Kenner oder Dilettant? Versuchte man sein Sammeln als einen patriotischen Akt und Dienst am Staate zu inszenieren? Folgte das Sammeln wissenschaftlichen oder pädagogischen Zwecken? Händler agierten innerhalb dieses relationalen Geflechts. Sie mussten versuchen, den gängigen Geschmack zu analysieren oder selbst zu beeinflussen. Sie brauchten Bilder mit einer klaren Provenienz, oder ihre Ware musste zumindest einen guten Ruf haben. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde Sammeln zunehmend zur Aufgabe des Staates.

[100] Bourdieu lehnt sich in seinen Arbeiten an den Fetischismusbegriff aus der Marx'schen Philosophie an. Eine Ware wie ein Kunstwerk tragen den Wert nicht in sich, sondern bekommen ihn erst von der Umwelt zugesprochen, vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 360–365. Zur weiteren Geschichte des Fetischismusbegriffs insbesondere in Hinsicht auf Fragen der Konsumtion bei Marx und in der westlichen Welt vgl. HARTMUT BÖHME, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, bes. S. 307–330.

Die Sakralisierung und Politisierung des Sammelns machte es für den Staat zunehmend interessant. Museen dienten der Sublimierung staatlicher Gewalt und sollten zur Erziehung des Volkes beitragen. Auch wenn diese Entwicklung zahlreiche Kritiker hatte, setzte sie sich vermehrt durch und endete letztendlich im Bau staatlicher Museen. „Semiophoren" wurden als symbolische Konstanten genutzt, um die Macht der Siegerstaaten nach den Napoleonischen Kriegen in einem öffentlichen Ordnungssystem – dem Museum – auf Dauer zu stellen.[101] Der Kauf von Sammlungen und die Rückführung von Beutekunst stellten die Akteure vor ein Problem. Was genau sollte mit den Kunstobjekten geschehen? Sie mussten adäquat aufbewahrt und in eine Ordnung eingefügt werden. Der Zwang zu handeln hatte eine Katalysatorfunktion für die Entstehung des modernen Museums. In ihnen drückte sich ein neues europäisches Machtgefüge nach dem Sieg über Napoleon aus.

Der letzte Abschnitt der Arbeit befasst sich mit dem Tod des Künstlers. Bevor Akteure wie Joshua Reynolds, Karl Friedrich Schinkel, Thomas Lawrence und Johann Gottfried Schadow auf die Bühne der Öffentlichkeit traten, hatte ihr Beruf nur wenige Konturen. Mit ihrem Tod wurde eine Initialphase besiegelt, der die „nationalen Schulen" bis in die heutige Zeit unwiderruflich prägte. Somit wurde dem Produzenten der Kunst ebenso eine zunehmende Sakralisierung zuteil wie den Produkten, die er schuf. Künstler wurden zu Helden stilisiert, die in den Rang von Generälen und Herrschern aufstiegen. Die Entwicklung wirft eine Reihe von Fragen auf: Wie äußerte sich diese Verzahnung von Künstler, Staat und Nation? Zeichnete sich ein Wandel in diesem wechselseitigen Verhältnis dieser Gruppierungen im diachronen Verlauf ab? Welche Kriterien führten zur Überhöhung? Das Paradox: Um „unsterblich" zu werden, musste man in der Regel erst sterben. Deswegen werden einige der Akteure im abschließenden 8. Kapitel der Studie, „Der Tod des Künstlers", zu Grabe getragen. Die Funeralinszenierungen der Künstler geben Aufschluss über ihre im Tod erfolgte Erhöhung, die sie auf eine Ebene mit Königen und militärischen Helden stellte. Die Musealisierung der künstlerischen Nachlässe war ein weiterer Schritt hin zu einer Institutionalisierung des Gedenkens und zur Stabilisierung nationaler Kunstschulen.

[101] Semiophoren werden in der Arbeit begrifflich in Anlehnung an Krzysztof Pomian verwendet. Sie sind als Zeugnisse in einem Ausstellungskontext in der Regel dem Warenkreislauf entzogen und haben keine direkte Nützlichkeit wie Subsistenzmittel oder Rohstoffe, vgl. POMIAN, Ursprung, S. 49–50.

2 Die europäische Akademiebewegung. Die institutionellen Grundlagen des Feldes

Um die Mechanismen des Systems der Kunst zu analysieren, bedarf es zuerst einer Klärung der institutionellen Grundlagen der bildenden Kunst im zu untersuchenden Zeitraum. Die wichtigste institutionelle Rahmung der künstlerischen Praxis im Zeitalter der Klassik und Romantik in Europa waren die Akademien. In der traditionellen Geschichtsschreibung der Akademie beruht die Entstehung der Kunstakademie auf der Idee einer sozialen Emanzipation des Künstlers. Doch durch die Verbindung von Praxis und Diskurs in der Analyse wird deutlich, dass es sich nicht um eine bewusste Emanzipation, sondern um eine strukturelle Genese handelt. Ihre Legitimation erfuhr die Akademie im Humanismus und dem Geschichtsdenken des 16. Jahrhunderts. Das Ziel ihrer Gründungen war es, den Status der Kunst gegenüber den „artes liberales" zu erhöhen. Ein Universalmensch sollte nach dem Idealgedanken auch ein geübter Künstler sein. Diese Position wurde vor allem in der Theorie vertreten.[102] Prominentes Beispiel sind die Arbeiten Giorgio Vasaris, „Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori", die 1550 publiziert wurden.[103]

[102] Vgl. EKKEHARD MAI, Kunstakademie, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 7, Stuttgart 2008, Sp. 315–321, hier Sp. 315–316.

[103] GIORGIO VASARI, Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von ALLESANDRO NOVA, Berlin 2004–2015.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es europaweit mehr als 100 Institutionen, die unter dem Begriff der Kunstakademie subsumiert werden konnten. Eine Welle von Neugründungen und Reformen in den schon bestehenden Akademien wurde von merkantilen Interessen und der Epoche der Klassik getragen. Die Antike galt maßgeblich als Referenzpunkt für die vollkommene Kunst und das Werk Johann Joachim Winckelmanns gab der Praxis in den Akademien den nötigen theoretischen Überbau.[104] In der ideengeschichtlichen Forschung sind Akademien der Aufklärung „der angemessene Ausdruck des philosophischen Geistes der Epoche" und erfreuten sich einer gesteigerten Aufmerksamkeit von staatlicher Seite, da zunehmend breite gesellschaftliche Kreise von der „Macht der Wissenschaft" überzeugt gewesen seien.[105] Diesem ideengeschichtlichen Narrativ wird in der Folge die Analyse der historischen Praxis entgegenstellt. Hierdurch wird der Entstehung und Reform von Institutionen in der Geschichte nachgegangen. Die Analyse akademischer Rangstreitigkeiten ermöglicht einen Blick auf die entscheidenden Fragen der Reformen und den Motor akademischen Wandels, der zentrale Merkmale des Aufbruchs in die Moderne bereits in sich trägt. Die Emergenz des Phänomens der Aufklärung und Verwissenschaftlichung wird nicht nachträglich kausal erklärt, sondern in der kontingenten historischen Praxis analysiert.

In London und Berlin waren die Streitigkeiten innerhalb der Akademien und zwischen den auf dem Feld tätigen Akteuren nicht ein Unfall, sondern beweisen in der Rückschau produktive Kräfte, da sie grundlegend zur Akademisierung und Institutionalisierung des Feldes beitrugen. Dies soll nicht zum Fehlurteil führen, dass mit der Etablierung und Reform der Akademie im späten 18. Jahrhundert ein Modell verstetigt wurde, das ohne jegliche Änderung, Kritik und Konflikte bis in die heutige Zeit Bestand gehabt hätte. Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung wird an dieser Stelle den viel zitierten und analysierten Streit Asmus Jakob Carstens gegen die Berliner Akademie anführen, um die Emanzipation des Künstlers vom stupiden und einfältigen Unterricht der Akademie zu belegen.[106] Carstens' mittlerweile als legendär zu bezeichnender Ausspruch gegenüber der Akademieleitung zeigt, dass die Nachwuchsförderung nicht erst im 21. Jahrhundert zum Streitthema wurde. Über den Einsatz der Arbeitskraft des „Stipendiaten" waren Geldgeber und Geldempfänger in diesem Fall getrennter Meinung:

> Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man

[104] Vgl. NIKOLAUS PEVSNER, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986, S. 145–147.
[105] PEVSNER, Kunstakademien, S. 37–38.
[106] Vgl. BUSCH, Autonomie, S. 81–92.

> mir auf einige Jahre Ausbildung meines Talents schenkte, auf zeitlebens mich zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen.[107]

Carstens gilt als Idealtypus eines Genies, das im Zeitalter des Sturm und Drangs Konjunktur hatte. Die Rezeption der Thesen Kants habe ihm dazu verholfen, eine eigenständige Position gegenüber der Akademie einzunehmen. Akademische Streitkultur wird so zum eigenständigen Signum des späten 18. Jahrhunderts erklärt. Ein Blick in die Forschungsliteratur der Wissenschaftsgeschichte der vergangenen Dekaden offenbart jedoch Gegenteiliges.[108]

Doch Carstens' Streit mit der Berliner Akademie war nicht nur ein Ausdruck der Emanzipation, sondern vielmehr strategisches Handeln, das eine Verfestigung des künstlerischen Habitus und der feldinternen Regeln konstatieren lässt. Es war ein „tracer" für die Reflexion des eigenen Handelns und des Bewusstseins, dass dieses in einer Zeit des Übergangs und Wandels situiert war. Bevor nun die Entstehungsgeschichte der Londoner und der Berliner Kunstinstitutionen in diachroner und praxeologischer Form analysiert wird, ordnet ein Überblick die Institutionen in eine europäische Geschichte ein und zeigt, dass Akademien ein sichtbarer Ausdruck der symbolischen Verstetigung von Macht waren.

2.1 Europäische Geistestradition und Akademie

Wurde in älteren Studien auf einer europäischen Ebene die enge Verbundenheit der Entwicklung wissenschaftlicher und künstlerischer Akademien betont, verstetigten neue Arbeiten die Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft und nahmen zumeist eine nationale Perspektive ein.[109] Dies ist aus Gründen der Komplexitätsreduktion und Fokussierung eines Gegenstandes einleuchtend, wird jedoch dem historischen Geschehen mitunter nicht gerecht. Es besteht die Gefahr, so die Analogien und gemeinsamen Entwicklungsstränge der Bewegungen zu verdecken. Würde man der ideengeschichtlichen Perspektive folgen, werden Institutionen, Ereignisse und Strukturen vor allem in Bezug auf eine auszumachende Entwicklung analysiert und nicht im Hinblick auf ihr zeitgenössisches Verständnis.[110]

---

[107] CARL LUDWIG FERNOW, Carstens. Leben und Werke, hg. von HERMAN RIEGEL, Hannover 1867, S. 141.

[108] Vgl. MARIAN FÜSSEL, Art. Akademie, in: MANFRED LANDFESTER (Hg.), Der Neue Pauly. Supplemente 09. Renaissance-Humanismus: Lexikon zur Antikenrezeption, Stuttgart 2014, Sp. 9–14.

[109] Zur Kunstakademie aus einer europäischen Perspektive und im weiteren Zusammenhang der Akademiebewegung im Allgemeinen vgl. PEVSNER, Kunstakademien. Die Akademien der Künste werden in manchen Werken überblicksartig behandelt vgl. KLAUS GARBER/HEINZ WISMANN/WINFRIED SIEBERS (Hg.), Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung (Frühe Neuzeit, Bd. 26–27). Tübingen 1996.

[110] Die Geschichte der Kunstakademien soll jedoch nicht in Hinblick auf eine wie auch immer geartete spätere Vervollkommnung hin untersucht werden, sondern unter ihren historischen Konstellationen, vgl. RUDOLF SCHLÖGL, Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden.

Doch woher kommt diese Trennung von Wissenschaft und Kunst? Die analytische Trennung und separate Betrachtung von Kunst und Wissenschaft wird durch den bekannten Ausspruch Diderots gestützt, dass zu viel Gelehrsamkeit der Kunst schade.[111] Eine weitere Idee lautet, dass Gelehrte bei der Entstehung einer neuen Formensprache und eines nötigen Bildrepertoires Künstlern kaum hilfreich sein konnten und dieser Umstand zu einer fachlichen Disziplinierung beigetragen habe.[112] Es ist richtig, dass sich im beschriebenen Zeitraum durch Spezialisierungen allmählich Fachgebiete mit Expertenwissen herausbildeten, doch diese wurden nicht nur durch die Ideen einzelner Akteure bestimmt, sondern ebenfalls durch institutionalisierte Kommunikationsverfahren. Im späten 18. Jahrhundert überschnitten sich diese Diskurse und Medien in vielen grundlegenden Implikationen.[113]

Die besondere Bedeutung der Pariser Akademie als Vorbild für die europäische Kunstakademiebewegung sicherte der *Académie royale de peinture et de sculpture* auch die Aufmerksamkeit der historischen Forschung.[114] In dieser wurde die Bedeutung von Institutionen und die Relevanz von Expertenwissen wie das von Antiquaren oder Kunstkritikern für die Entstehung des kunsthistorischen Fächerkanons zunehmend betont.[115] Hierdurch schloss sich die Akademiegeschichtsschreibung an die These des „Zeitalters der Revolutionen" an, die den Bruch zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zum Experimentierfeld einer neuen Epoche machte.[116] Die Akademiegründungen und Reformen innerhalb ganz Europas wa-

Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit, in: Geschichte und Gesellschaft, Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 34 (2008), S. 155–224, hier S. 156–158.

111 Zu Diderots Angriff auf Maler, die versuchen, sich auch als Literaten zu profilieren, vgl. TOM HOLERT, Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München 1998, S. 26–30.

112 Bei der Kreation neuer Formensprachen waren Gelehrte nach Sedlarz wenig hilfreich, vgl. SEDLARZ, Gelehrte und Künstler, S. 245–277; DIES., Der runde Saal. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft an der Berliner Akademie um 1800, in: Die Akademie am Gendarmenmarkt. BBAW-Jahresmagazin (2012/13), S. 33–37.

113 Im untersuchten Zeitraum setzt sich erst eine allmähliche Trennung der Disziplinen von Malerei und Poesie durch, vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2, Werke 1766–1769, hg. von WILFRIED BARNER (Hg.), Frankfurt a. M. 1990. Zur Produktion von Wissen durch Kompilation in der frühen Aufklärung deutscher Prägung vgl. MARTIN GIERL, Compilation and the Production of Knowledge in the Early German Enlightenment, in: HANS ERICH BÖDECKER/PETER HANNS REILL/JÜRGEN SCHLUMBOHM (Hg.), Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900, Göttingen 1999, S. 69–103.

114 Vgl. CARL GOLDSTEIN, Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge 1996, S. 49–50.

115 Zur Entstehung der Kunstkritik und einer künstlerischen Öffentlichkeit im Umfeld der Pariser Akademie vgl. EVA KERNBAUER, Der Platz des Publikums. Kunst und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Diss. Masch., Trier 2007; zur Entstehung des modernen Künstlers im Spannungsfeld von Kunstkritik, Akademie und Kunstkenner vgl. HOLERT, Künstlerwissen.

116 Epochengliederungen lassen sich grundsätzlich nur als ein Behelf verstehen. Die industrielle Revolution des 18. und 19. Jahrhunderts oder die „Französische Revolution" als ein universales

ren ein sichtbarer Ausdruck dieses Zeitalters der Verwissenschaftlichung und Formierung. Die Verbindung der Akademiegründungen mit dem Status einer Nation, mit Herrschaft und der Prosperität eines Landes machen Preußen und Großbritannien zu besonders interessanten Fallbeispielen. Beide waren im 18. und 19. Jahrhundert aufstrebende Mächte. Reformen und Normierungen innerhalb der Akademien und des künstlerischen Feldes führten zu Konflikten und Rangstreitigkeiten, die in einem ersten Schritt der Analyse unter Kapitel 2.3 leitend sind.

Die Analyse der Entstehung der Londoner und Berliner Akademie der Künste verfolgt darüber hinaus eine vergleichende Perspektive. Sie erweitert damit den Radius der Analyse von einem nationalen auf einen europäischen Kontext. Die nationale Perspektivierung der Forschung der vergangenen Jahre war immer darauf bedacht, ältere Forschungsthesen zu widerlegen. Schrieb Pevsner noch, dass „von der Geschichte der Royal Academy im achtzehnten Jahrhundert […] nicht viel zu vermelden ist", haben nun zahlreiche Einzelstudien zur *Royal Academy* und zu gegnerischen Institutionen dieses Urteil revidiert.[117] Diesen Arbeiten ist allen eines gemein: Sie beschränken sich auf eine genuin britische Perspektive. Pevsners Arbeit war hingegen vergleichend angelegt, was sein Urteil gegenüber der *Royal Academy* verständlich macht. Dies sollte ihm zwar nicht zu einer grundlegenden Rehabilitierung verhelfen, aber es wird im Vergleich die Relevanz eines Mittelwegs

Gliederungskriterium der Epochen zu begreifen, wäre eurozentrisch. Das Verständnis des 18. Jahrhunderts als eine Epoche des Übergangs rührt aus dem Selbstverständnis und der Reflexion der Zeitgenossen. „Die Dynamisierung und Verzeitlichung der Erfahrungswelt; die offen Zukunft, die planend anzugehen unsere Aufgabe bleibt, ohne die Wege der Geschichte voraussehen zu können; die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die das Geschehen auf unseren Globus pluralistisch differenziert; die daraus sich ergebene perspektivische Vielfalt, in der historische Erkenntnis gewonnen und abgewogen werden muß; ferner das Wissen, in einer Übergangszeit zu leben, in der es immer schwerer wird, die überkommenden Traditionen mit den notwendigen Neuerungen zu vermitteln. Schließlich das Gefühl Beschleunigung, mit der sich die Prozesse des Wandels ökonomisch oder politisch zu vollziehen scheinen. Alle Kriterien wurden einzeln in der Zeitspanne vom 16. bis zum 18. Jahrhundert entwickelt und durchdacht." REINHART KOSELLECK, Das Achtzehnte Jahrhundert als der Beginn der Neuzeit, in: DERS./ REINHART HERZOG (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewusstsein [Kolloquium der Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik, Bd. 12], München 1987, S. 269–282, hier S. 280–281. Zum späten 18. Jahrhundert als Zeit der Umbrüche vgl. WOLFGANG SCHMALE, Um 1789. Zeit der Umbrüche, in: ANETTE VÖLKER-RASOR (Hg.), Frühe Neuzeit, München 2000, S. 53–68; zur Notwendigkeit des Vergleichs in der Sattelzeit vgl. HEINZ DUCHHARDT, Wandel und Reformen im Europa der „Sattelzeit" – ein Plädoyer für den interkulturellen Vergleich, in: European Studies 9, Tokyo 2010, S. 133–138.

[117] PEVSNER, Geschichte der Akademien, S. 182. Den wegweisenden Studien Brewers und Solkins zur englischen Konsumgesellschaft folgten eine Reihe weitere Forschungen zur englischen Kunstinstitutionen und einzelnen Persönlichkeiten: BREWER, Pleasures, S. 228–251; umfassende Abhandlungen der Geschichte der *Royal Academy of Arts* bieten: HUTCHISON, Royal Academy; HOOCK, King's; zur Geschichte der Ausstellung der *Royal Academy*: SOLKIN, Art on the Line; zur Vorgeschichte der *Royal Academy* DAVID SOLKIN, Painting for Money. The visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England, New Haven 1993; zu neueren Forschungen zur Royal Academy vgl. BARRELL, Living Academy.

deutlich machen, der zeigt, dass die *Royal Academy of Arts* eine wichtige, wenn auch nicht einzigartige Institution innerhalb des europäischen künstlerischen Feldes war. Die Geschichte der Berliner Akademie der Künste wurde hingegen erst in einigen Studien aufgearbeitet. Die des gesamten Berliner Kunstsystems harrt hingegen noch gänzlich einer Aufarbeitung.[118]

So waren die Kunstakademien im 18. Jahrhundert zwischen Prozessen der Professionalisierung und Projekten, die einen Universalismus anstrebten, in einem dialektischen Verhältnis situiert. Beispielsweise wurde die Kunst der Beobachtung als ein universeller Gedanke sowohl im Feld der Kunst als auch in der Wissenschaft betrachtet.[119] In diesen Zusammenhang ist Johann Georg Sulzers Publikation „Allgemeine Theorie der schönen Künste" einzuordnen. In ihr versuchte Sulzer, die Ästhetik als eine akademische Disziplin zu etablieren.[120] Er sah die schönen Künste in einer Verteidigungsposition, denn in seinen Augen wurden sie ihrem gesellschaftlichen Status nicht gerecht. Er forderte mehr Einsatz seitens der Politik, um den Status der Kunst zu verbessern.[121] Weiterhin sah er sich als Philosoph in der Lage, Künstler in ihrer Profession zu unterrichten.[122] Kunst war nach Sulzer lehr- und lernbar. In einer kulturgeschichtlichen Betrachtung der Geschichte der Akademien des 18. und 19. Jahrhunderts sollten die Schnittmengen zwischen Akademie der Wissenschaft und Akademie der Künste nicht missachtet werden, um eine geradlinige Entwicklung von 18. in das 21. Jahrhundert zu kon-

---

118 Die bisher umfassendste Arbeit zur Geschichte der Berliner Akademie stammt von GROSSMANN, Künstler; ausführlich und sehr materialreich berichtet die Arbeit von MÜLLER, königliche Akademie; die Arbeiten von Claudia Sedlarz sollen die Basis für eine organisationsgeschichtliche Abhandlung zur Berliner Akademie bilden, vgl. u. a. SEDLARZ, Netzwerke; DIES., Die Gipssammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: NELE SCHRÖDER/LORENZ WINKLER-HORAČEK (Hg.), … von gestern bis morgen … Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), Leidorf 2012, S. 29–50.

119 Für einen konzisen Überblick zur Kunst der Betrachtung in der Wissenschaft, der sich im Wesentlichen auf die Naturwissenschaft in der „Gelehrtenrepublik" des späten 18. Jahrhunderts bezieht, vgl. LORRAINE DASTON, Observation and Enlightenment, in: ANDRÉ HOLENSTEIN/HUBERT STEINKE/MARTIN STUBER (Hg.), Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century, Leiden 2013, S. 657–677; auch das Bild kann zur Generierung und Speicherung von Wissen verwendet werden, vgl. HORST BREDEKAMP, Theorie des Bildakts, Frankfurt a. M. 2010.

120 Vgl. JOHANN GEORG SULZER, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt (1). Leipzig 1773; FRANK GRUNERT/GIDEON STIENING (Hg.), Johann Georg Sulzer (1720–1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume (Werkprofile: Philosophen und Literaten des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 1). Berlin 2011.

121 Vgl. SULZER, Allgemeine Theorie, Bd. 1, S. IV.

122 „Darin aber glaube ich dem Künstler durch diese Arbeit nützlich zu seyn, daß ich ihn überall seines Berufs erinnere, daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er sein Genie schärfen, seinen Geschmack verbessern, wie er studiren, wie er sich in Begeisterung setzen, und was er überall bedenken soll, wenn er sicher sein will. Ein gutes Werk zu machen." Ebd., S. VI–VII.

struieren, sondern im Sinne der Eigenständigkeiten der Epochen und Gegenstände eine Betonung erfahren.[123]

Einige Prinzipien lassen sich innerhalb der europäischen Kunstakademiebewegung feststellen. Die Theoriedebatten der europäischen Akademien waren durch eine gewisse Gleichförmigkeit gekennzeichnet, die einen starken Austausch oder auch einen Eklektizismus innerhalb der Kunsttheorie im Zeitalter der Aufklärung konstatieren lassen.[124] Winckelmanns Werk gilt allgemeinhin als maßgeblich für die klassizistische Doktrin, doch ähnliche Ideen lassen sich bei Joshua Reynolds oder Denis Diderot finden.[125] Teil des Paradigmas der Klassik war die Lehrbarkeit von Kunst. Jedoch sollte damit die bildende Kunst nicht dem Handwerk gleichgestellt, sondern viel mehr als eine „Wissenschaft von der Kunst" etabliert werden.[126] Hierzu wurde ein Fächerkanon etabliert, der häufig die folgenden Disziplinen enthielt: Zeichenunterricht, Perspektive, Geometrie, Mathematik und Anatomie.[127]

Ein weiteres Signum der Kunstakademien im Zeitalter der Aufklärung war ein enges Verhältnis zur Herrschaft. Dieses bestand entweder auf einer direkten Verwaltungsebene oder wurde auf einer diskursiven Ebene hergestellt.[128] Die herrschaftliche Einflussnahme auf die Struktur von Akademien konnte in Einzelfällen auch direkt durch den König erfolgen, wenn Beschlüsse nicht im Sinne der Vor-

[123] Zwar kam es ohne Zweifel zwischen Kunst- und Wissenschaftsakademien zum Streit, wie Sedlarz bspw. für Berlin erläutert. Jedoch sind derartige Konflikte ein Teil der Grundstruktur des Feldes, auf dem die etablierten Akteure durch neue Strategien attackiert werden. Zum Streit zwischen der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste bezüglich einer möglichen Zusammenlegung vgl. SEDLARZ, Gelehrte und Künstler und gelehrte Künstler, hier S. 245–277.

[124] Zur Übereinstimmung der akademischen Kunsttheorie im Zeitalter der Aufklärung vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 147–156; „Eclectecism intended systematic compilation to be a comprehensive stockating in the field of learning", vgl. GIERL, Compilation, S. 70. Da eines der grundlegenden Anliegen der klassischen Doktrin die Nachahmung der Antike ist, kann man das Zeitalter der Klassik generell als eine nachahmende Epoche beschreiben. Aber auch die grundlegenden künstlerischen Theorien dieser Epoche entstanden nicht im luftleeren Raum, sondern lassen sich in einer langen Geistestradition verorten. So beruhen die Arbeiten Winckelmanns zu wesentlichen Punkten auf Arbeiten der italienischen Kunsttheorie der Renaissance und des Barocks, wie auch die französische und englische Kunstliteratur, vgl. JÜRGEN DUMMER (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 27), Stendal 2007.

[125] Vgl. PEVSNER, Geschichte der Akademien, S. 148–149.

[126] Vgl. ebd., S. 151.

[127] Zum Berliner Lehrbetrieb der Akademie nach der Aufteilung der verschiedenen Klassen vgl. WERNER, Jubelfeier, S.49–166; zur Lehre der Kunstakademien im Allgemeinen vgl. GOLDSTEIN, Teaching.

[128] Zum staatlichen Einfluss auf die Kunst innerhalb Preußens vgl. GROSSMANN, Künstler, bes. S. 78–90; HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Friedrich des Großen Umgang mit Bildern, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 42 (1988), S. 23–32; CLAUDIA SEDLARZ, Die Reform der Berliner Kunstakademie und die „spezielle Direction" Friedrich Rehbergs in Rom, in: IWAN D'APRILE/MARTIN DISSELKAMP/CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik" (1786-1815) (Berliner Klassik; 10), Hannover: 2005, S. 245–267.

gaben gefasst wurden. So wurden in der *Royal Academy of Arts* generell alle Beschlüsse des Rats dem König zur Legitimierung vorgelegt, der sie dann im *Royal Book* der Akademie abzeichnete. Doch wenn bspw. Personalentscheidungen gegen den Willen des Königs getroffen wurden, konnte dies eine Korrektur zur Folge haben.[129] Im Berliner Fall war die alltägliche Einflussnahme der staatlichen Verwaltung noch direkter. So war es im Reglement vorgesehen, dass der Kurator der Akademie, der ein Minister des Kabinetts sein sollte, „bey den wöchentlichen Seßionen des akademischen Senats das Präsidium führen, und Sorge tragen soll[te], daß diese wöchentlichen Berathschlagungen besonders wirksam sind, um den einheimischen Kunstfleiß in Sachen des Geschmacks, allenthalben in unseren Staaten zu erwecken, und zu veredeln“[130].

In ihrem Aufbau glichen sich viele europäische Akademien, was nicht zuletzt daran lag, dass sie sich in zahlreichen Fällen an den Statuten der französischen Akademie orientierten.[131] Der Vergleich zwischen den Reglements der Akademien

[129] Georg III. wendete sich gegen den Ausschluss von John Singleton Copley, James Wyatt, John Yenn, Sir John Soane und Sir Francis Bourgeois aus dem Rat der Akademie: „His majesty therefore directs in order to show his dissaprobation of the committees being appointed by the general Body to transact any business which it is the duty of council to perform that the protest delivered by John Singleton Copley, James Wyatt, John Yenn, Sir John Soane und Sir Francis Bourgeois shall remain on the minutes of the council of the Royal Academy. And his majesty also directs that the motion made by John Singleton Copley on the 24 th day of May last and seconded by Sir F. Bourgeois (a copy of which he has directed to be announced here to) shall be reentered on the minutes of the Royal Academy as a further mark of his disapprobation of the business of the council being interrupted by any other power in the Academy and in order that his majesty's sentiments and determination on these points may be more clearly understood. He directs that all the minutes resolved and other transactions of the general body respecting the censure and suspension of John Singleton Copley, James Wyatt, John Yenn, Sir John Soane und Sir Francis Bourgeois shall be expunged from the recollection of the Royal Academy.“ ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, Records of the General Assembly, Royal Book 1803–1830, RAA/GA/7/2, Dezember 1803, unpag. Zum Ablauf des Streits innerhalb der Akademie im Detail vgl. HOOCK, King's, S. 194–202.

[130] REGLEMENT, Akademie, S. 4–6.

[131] Die Pariser Akademie ist mit durch ihre Vorbildfunktion Inhalt zahlreicher Studien. Viel kritisiertes Überblickswerk zur Geschichte der Pariser Akademie: GUDRUN VALERIUS, Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder. Norderstedt 2010. Zum Austausch zwischen Berlin und Paris sind zahlreiche Studien um Benedicte Savoy entstanden, die in vielen Punkten die Geschichte der Akademie tangieren, vgl. BÉNÉDICTE SAVOY, Über die Pariser Kunstlandschaft um 1800, in: WOLFGANG CILLEßEN (Hg.), Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar [anlässlich der Ausstellung „Napoleons Neue Kleider – Pariser und Londoner Karikaturen im Klassischen Weimar“, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 20. Oktober 2006 bis 7. Januar 2007]. Berlin 2006, S. 130–144; BÉNÉDICTE SAVOY, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen, mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien 2011; FRANCE NERLICH/BÉNÉDICTE SAVOY/ARNAUD BERTINET (Hg.), Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Berlin 2013; DAVID BLANKENSTEIN (Hg.), „Mein zweites Vaterland“. Alexander von Humboldt und Frankreich (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 40), Berlin 2015. Der Verbindung von Kunst und Politik im Paris des späten 18. Jahrhunderts und einem

von London und Berlin aus den Jahren 1768 und 1790 offenbart viele Parallelen. An der Spitze stand zumeist ein Protektor. Diese Position wurde in London und Berlin jeweils durch den König ausgefüllt. In der Londoner Akademie war das „Council" die oberste Verwaltungseinheit. Ihm stand der jährlich gewählte Präsident vor. Acht weitere Mitglieder gehörten dem „Council" an, sie wurden aus den Reihen der Mitglieder gewählt. Ihre Sitze wurden jedes Jahr neu besetzt.[132] In London war die Anzahl der Mitglieder vorerst auf 40 begrenzt. Vorbild hierfür waren die Florentiner und die Pariser Akademie.[133] Der Berliner Senat wurde hingegen nicht von den Mitgliedern selbst bestimmt:

> „Der akademische Senat, der sich alles Wochen versammelt, soll nur aus denen von dem Kuratorio erwählten Mitgliedern bestehen, und es muss in deren Zahl niemand aufgenommen werden, wer nicht eines der höheren Kunstfächer der Akademie selbst bearbeitet, oder eine der höheren Lehrstellen bey derselben bekleidet, wobey entweder Uebersicht des Ganzen der Kunst, oder doch der akademischen Einrichtungen, vorausgesetzt wird."[134]

Auch wenn die Londoner Akademie einer Überprüfung vonseiten des Protektors oblag, war die „staatliche Durchherrschung" im Berliner Fall in den alltäglichen Geschäften und Entscheidungen der Akademie durch das Amt des Kurators gesichert. Der Lehrkörper der Akademien war zumeist unterteilt in den Rektor und die Gruppe der Professoren. Besondere Bedeutung hatte die Befreiung der Akademien vom Zunftzwang. Dieses Privileg fand sich in den meisten Statuten wieder und war ein wichtiges Anliegen für das erklärte Ziel, die bildende Kunst aus dem Stand des Handwerks zu erheben.[135] Diese Zwischenstellung zwischen Handwerk und Kunst führten in der Berliner Akademie der Künste immer wieder zum Streit. Diese Statusinkonsistenz der Akteure und die Verbindung von Staat und Kunst sind für das Kapitel 2.4 die leitenden Fragestellungen. Die Statuserhebung der Kunst verlief nicht konfliktfrei und war auch nicht fortwährend, sondern bedurfte einer ständigen Legitimation. Die Rangerhöhung erfolgte zwangsläufig über eine Abgrenzung zu verwandten Disziplinen, was zu zahlreichen Konflikten aufgrund von Herabwürdigungen zwischen den Fächern führte. Dies führte in Berlin zum Streit innerhalb der Akademie. In London hatte es zur Folge, dass zahlreiche rivalisierende Organisationen bestanden, wie unter Kapitel 2.2 erläutert wird.

---

umfangreichen Überblick der Pariser Kunstwelt widmet sich die Arbeit von GERRIT WALCZAK, Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution (Passagen, 45). Berlin 2015.

[132] Abstract of the Instrument of Institution of the Royal Academy of Arts in London, London 1768, S. 3–6.

[133] HOOCK, King's Artist, S. 30.

[134] REGLEMENT, Akademie, S. 9–10.

[135] Vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 150–153.

2.2 Der Widerstreit der Institutionen. Der Weg zur *Royal Academy of Arts*

Die Gründung der *Royal Academy of Arts* im Jahr 1768 geht im Gegensatz zu einem Großteil der europäischen Akademien nicht auf staatliches Engagement zurück, auch wenn sie unter dem Protektorat und der finanziellen Unterstützung des Königs stand, sondern auf die private Initiative einiger Künstler. Die Ausbildung und Professionalisierung der Kunst wurde hier vorerst nicht als eine landesherrliche Aufgabe betrachtet.[136] Doch die Gründung der Akademie entsprang auch nicht einer gemeinschaftlichen Initiative aller britischen Künstler, sondern entstand durch das Engagement einer elitären Gruppierung von 22 Künstlern. Sie legten Georg III. ein Memorandum zur Gründung einer königlichen Akademie vor. Die jüngere Forschung betrachtet die Geschichte der *Royal Academy* als eine „national cultural institution", die einen neuen Fokus auf die „politics of culture in late Hanoverian Britain" ermöglicht.[137] Die Akademie wird als ein politischer Hilfsschauplatz beschrieben, auf dem viele zeitgenössische politische Konflikte im Bild ausgetragen wurden. Ebenso beeinflusste die Akademie früh die Diskussionen um die Kunst und half, eine professionelle Identität der Künstler zu konturieren.[138] Die Gründung einer Akademie mit königlicher Unterstützung war keinesfalls unumstritten unter den Akteuren des künstlerischen Feldes. Zwar herrschte seit der Mitte des 18. Jahrhunderts weitestgehend Einigkeit darüber, dass die englische Kunst eine konstante Institutionalisierung benötigte, die den Akademien auf dem Festland gleichkam. Jedoch gab es in den verschiedenen Gruppierungen keinen Konsens über die praktische Umsetzung und theoretische Überformung der institutionellen Verstetigung der Kunst.[139] Wie kam es also zur Institutionalisierung der englischen Kunst und welche Akteure waren an ihr beteiligt? Konnten derartige Institutionen für ein gesamtes Kräftefeld von Relevanz sein?

Parallel bestand eine Vielzahl an Institutionen unterschiedlichster Prägung oder in kurzer Aufeinanderfolge: *St. Martin's Lane Academy*, *Society of Artists*, *Society of Arts*, *Free Society of Artists* und *Shipley's Drawing School* sind nur einige der hier zu erwähnenden Einrichtungen. Zwar führte die Entstehung der *Royal Academy of Arts* zur Entwicklung einer einflussreichen und wegweisenden Institution innerhalb des künstlerischen Feldes, jedoch war diese historische Entwicklung keinesfalls vorhersehbar oder unausweichlich, weil die *Royal Academy* zu keinem Zeitpunkt unangefochten war und sie ihren Erfolg einigen günstigen Umständen zu verdanken hat.[140] Seit ihrer Gründung wurde sie von verschiedensten Institutio-

136 Vgl. ebd., S. 179–184.

137 HOOCK, King's, S. 3.

138 Ebd., S. 306–307.

139 Vgl. BREWER, Pleasures, S. 228–251.

140 So konstatiert Johannes Dobai, dass die Entstehung der englischen Kunstakademie obligat war: „Bereits ein flüchtiger Blick in die frühere und auch in die spätere Literatur zu Institutionen wie Künstlervereinen, Akademien, und Kunstschulen überzeugt von der Existenz eines bestimmten

nen flankiert und attackiert, die im Widerstreit mit ihr standen oder schlicht einen freien Bereich innerhalb der Feldstrukturen einnahmen. Diese Handlungen sind charakteristisch für die „ästhetische Sozialität" eigener Art, die die Praktiken der Kunst „in ein soziales Regime des ästhetisch Neuen" einbindet, das einen „endlosen Zyklus des sinnlich-affektiv Neuen in Gang" setzt.[141] Institutionen gaben diesem Neuen die nötige Öffentlichkeit, sie setzten durch die Ausbildung einer neuen Generation von Künstlern Tradition fest und formten einen Fachdiskurs durch Publikationen und Vorlesungen. Den Widerstreit während der Gründung, der Konkurrenz und dem Vergehen der Kunstinstitutionen innerhalb Londons zeigte die Entstehung des Gegensatzes einer „bürgerliche[n] und mit allen Bürgerrechten gesegnete[n] Kunst und der ‚kommerziellen' Kunst in Reinkultur, die sich doppelt, nämlich als merkantil und als ‚Massenprodukt' abgewertet findet"[142].

In der Diskussion um eine Institutionalisierung mit königlicher Unterstützung nahm William Hogarth eine kritische Position ein. Er sprach sich gegen die Gründung einer königlichen Akademie aus, die der Doktrin des Klassizismus Vorschub leiste und Gefahr laufe, zu einem Adlatus der königlichen Gewalt zu werden.[143] Hogarth hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Produktion moderner moralischer Bildserien wie „A Harlot's Progress" und „A Rake's Progress" Bekanntheit erlangt und etablierte sich später als Porträtmaler.[144] Er war einer der Initiatoren der *St. Martin's Lane Academy*, die seit ihrer Gründung im Jahr 1735 mit ihren Kunstklassen zum Mittelpunkt der Londoner Kunstwelt avancierte. Das Gebäude der Akademie lag im Stadtkern Londons, in einer engen Gasse von Peter's Court, und befand sich folglich im Zentrum der Londoner Künstlergemeinschaft.[145] Neben der Aktmalerei männlicher und weiblicher Modelle wurde in der

Problemkreises im Zusammenhang mit der zwangsläufigen Entstehung eines ‚Akademizismus' im engeren Sinne des Wortes im Laufe des 18. Jahrhunderts", JOHANNES DOBAI, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Bd. 2 (1750–1790), Bern 1975, S. 1101; Brewer beschreibt die Akademie hingegen nicht als unangefochtene Institution an der Spitze des künstlerischen Feldes, vgl. BREWER, Pleasures, S. 251–252.

141 RECKWITZ, Kreativität, S. 57–58, vgl. JERROLD E. SEIGEL, Modernity and Bourgeois Life. Society, Politics, and Culture in England, France and Germany since 1750, Cambridge 2012.

142 BOURDIEU, Regeln, S. 348. Zu den Aktivitäten und Einstellungen des englischen Bürgertums vgl. JERROLD SEIGEL, Modernity and bourgeois life Society, politics, and culture in England, France and Germany since 1750, Cambridge 2012.

143 Vgl. BREWER, Pleasures, S. 229.

144 Vgl. DAVID BINDHAM, Hogarth and his Times, Seriously Comedy (Ausstellungskat. u. a. British Museum), Berkeley 1997, S. 43–48; David Bindman, Art. William Hogarth (1697–1764), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2009, http://www.oxforddnb.com/view/article/13464 (Stand: 27.04.2016).

145 Auch Mitglieder der französischen Kunstakademie betrachteten den Zustand der englischen Malerei: „History Painters have seldom an opportunity of displaying their abilities in England, that it is surprising there are any at all who apply themselves to this branch." JEAN ANDRÉ ROUQUET, The Present State of the Arts in England: By M. Rouquet, Member of the Royal Academy of Painting and Sculpture; Who resided Thirty Years in this Kingdom. London 1755, S. 21. Zur wenig erforschten *St. Martin's Lane Academy*: MARTIN MYRONE, 'st Martin's Lane

St. Martin's Lane Academy von John Joshua Kirby Unterricht zur perspektivischen Darstellung gegeben. Kirbys Publikation „Dr. Brooke Taylor's method of perspective made easy" war das Resümee seines Unterrichts dort und verweist auf die betont anwendungsbezogene und praktische Komponente der hogarthischen Akademie.[146]

Doch neben der Aktmalklasse und gelegentlichen Instruktionen zur Perspektive schien die *St. Martin's Lane Academy* nicht die nötigen Grundlagen in den verschiedenen Disziplinen der Kunst zu vermitteln, wenn man sie mit den Akademien des Kontinents verglich, weswegen sie vermehrt in die Kritik geriet.[147] Der betont offene demokratische Charakter und der Einschluss von Handwerkern und Designern in die Akademie waren bewusst in Abgrenzung zu den kontinentalen und besonders zur französischen Akademie gewählt. Die Akademie stand im Austausch mit zahlreichen patriotischen Klubs und Vereinen wie der *Sublime Society of Beefsteaks* und war Teil eines kosmopolitischen Netzwerks, welches sich im Slaughter's Coffee House um die Akteure Hogarth, Louis-François Roubiliac und Francis Hayman formierte.[148] Diese Gruppierung von Künstlern setzte sich nicht nur für eine schrittweise Verbesserung der künstlerischen Ausbildung innerhalb Englands ein, sondern förderte auch zahlreiche Aktionen, die Erzeugnissen zeitgenössischer Künstler erstmalig eine breitere Öffentlichkeit innerhalb Englands verschafften.[149]

So wurden in den *Vauxhall Gardens*, einem Lustgarten in Lambeth, an der Südbank der Themse gelegen, eine Reihe von sogenannten „supper boxes" dekoriert. Die *Vauxhall Gardens* waren die größten kommerziellen Lustgärten innerhalb Londons, in denen sich der Wandel der britischen Öffentlichkeit auf einer praktischen Ebene manifestierte. Der Landschaftsgarten war gefüllt mit Statuen, Rotunden und vorübergehenden Dekorationen aller Art. Er lud zum Speisen ein oder zu einem Spaziergang, und die zahlende Kundschaft wurde durch Musik unterhalten. Die Gärten changierten zwischen einer anrüchigen und vornehmen Freizeitaktivität für die Londoner Mittelschicht und den Adel.[150] Innerhalb dieses karnevales-

Academy (*act.* 1735–1767)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/theme/96317 (Stand: 10.04.2015); MICHAEL SNODIN, Rococo. Art and design in Hogarth's England. London 1984; MARTIN POSTLE, The Saint Martin's Lane Academy. True and False Records, in: Apollo, 134 (1991), S. 33–38.

146 JOHN JOSHUA KIRBY, Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy. Both in Theory and Practice. In Two Books. Being an Attempt to Make the Art of Perspective Easy and Familiar; To Adapt It Intirely to the Arts of Design; And To Make It an Entertaining Study to any Gentleman Who Shall Chuse so Polite an Amusement. By Joshua Kirby, Painter. Illustrated with fifty copper plates; most of which are Engrav'd by the Author. Ipswich 1754.

147 Vgl. MYRONE, St. Martin's Lane Academy.

148 Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 7–9.

149 Neben der Dekoration der *supper boxes* in den *Vauxhall Gardens* sind die Ausstellungen im *Foundling Hospital* von Bedeutung: SOLKIN, Painting for Money, S. 157–213.

150 Eine umfangreiche kulturhistorische Einbettung der *Vauxhall Gardens* in die Londoner Kunstwelt bietet SOLKIN, Painting for Money, S. 106–156. Eine ausführliche Darstellung zu den *Vauxhall*

ken Settings wurden 50 Separees, in denen die Besucher ihr Dinner einnahmen, mit Bildern von Hayman und Hogarth geschmückt. Weitere Künstler halfen die Rotunde des Gartens zu schmücken oder beim Design der Eintrittskarten. Auch wenn das Projekt der Gruppe um die *St. Martin's Lane Academy* erfolgreich war, würdigte die Aktion in den Augen einiger Zeitgenossen die englische Malerei zur bloßen Dekoration herab.[151]

Die Gruppierung um Hogarth setzte sich für eine demokratische Organisation ein, die als Gesellschaft für die ökonomischen Interessen der Künstler eintreten und finanzielle Absicherungen für bedürftige Künstler bieten sollte. Ein Wetteifern mit Frankreich oder Italien war nach Hogarth für das auf den Handel spezialisierte England aussichtslos.[152] Doch innerhalb der *St. Martin's Lane Academy* setzten sich bereits einige Künstler für eine stärkere Organisation der englischen Künstler ein, die mit einem eigenen Gebäude, mehreren Professoren und festen Subskriptionen für eine professionellere Ausbildung sorgen sollte.[153] Nach einer weiteren Zuspitzung und schriftlichen Fixierung der Pläne, die von 25 Künstlern unterstützt wurden, wurde bei der Society of Dilettanti, einer Gruppierung von Italienreisenden und Connaisseurs, um Unterstützung für die Errichtung einer Akademie geworben. Francis Hayman und John Ellys, die beide Mitglieder der *St. Martin's Lane Academy* waren, forcierten den Plan, doch Hogarth bspw. stand in klarer Opposition zu diesem Vorhaben.[154] Hier zeichnete sich bereits eine wesentliche Konstante des künstlerischen Feldes ab: die Konkurrenz von populären Kunstformen und der Hochkultur.[155] Der Streit über das, was den „kulturellen Adel" ausmachte, führte seit dem frühen 17. Jahrhundert sowohl auf der Seite der Konsumenten als auch der Produzenten zu einer fortwährenden Auseinandersetzung, die bis in die Moderne fortgesetzt wird.[156] Die „populäre Kunst" und die „Hochkultur" spielten für die jeweilige Seite die Rolle einer Kontrastschicht.

Ende und Anfang einiger Organisationen der Kunst wurden durch drastische Handlungen einiger Akteure heraufbeschworen. So verlor im Jahr 1767 die *St. Martin's Lane Academy* ihr gesamtes Ausbildungsmaterial. George Michael Moser versicherte ihren Mitgliedern, dass in Kürze eine königliche Akademie in *Pall Mall* eröffnet werde, die für alle Mitglieder der *Lane Academy* kostenfrei zu benutzen sei, worauf er sich vertraglich zusichern ließ, dass die anatomischen Figuren, Büsten, Statuen und Lampen in den Besitz der königlichen Akademie in *Pall Mall* übergin-

Gardens bietet DAVID COKE/ALAN BORG, Vauxhall Gardens, a History, New Haven 2011. Das Spektakel und der Skandal der Lustgärten steht im Fokus von PENELOPE CORFIELD, Vauxhall, Sex and Entertainment. London's pioneering urban Pleasure Garden, London 2012.

151 Vgl. BREWER, Pleasures. S. 225.

152 Vgl. DOBAI, Kunstliteratur, S. 1103.

153 Vgl. JOHN IRELAND, Hogarth Illustrated, London 1793, S. LVII.

154 Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 10–15.

155 Vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 353–360.

156 Vgl. BOURDIEU, Unterschiede, S. 18.

gen.[157] Dieser erste Versuch, eine königliche Akademie zu gründen, scheiterte jedoch vorerst mangels finanzieller Zuwendungen. Doch bevor die *St. Martin's Lane Academy* durch die Entwendung der zur Lehre verwendeten Objekte endgültig zu einem Ende kam, entstanden zahlreiche andere Institutionen, die ihr die Position streitig machten. Eine war die *Society of Artists of Great Britain* (1761–1791), die für den Zeitraum ihres Bestehens das englische künstlerische Feld entscheidend mitprägte. Die *Society* erlangte Bedeutung, weil sie einige bekannte Künstler in ihren Reihen aufnahm und eine alljährliche Ausstellung veranstaltete.[158]

Am 12. November 1759 trafen sich mehrere der führenden britischen Künstler in der *Turk's Head Tavern* in Soho. Hayman und Robert Edge Pine hatten sich dafür eingesetzt, die Ausstellung britischer Kunst alljährlich auszurichten. Zusammen mit William Chambers, Joshua Reynolds, Robert Strange, Richard Wilson und Joseph Wilton konnte die *Society for the Encouragement of Arts* dafür gewonnen werden, im Jahr 1760 ihre Räumlichkeiten für eine erste Ausstellung der *Society of Artists of Great Britain* zur Verfügung zu stellen.[159] Die Mitglieder der *Society of Artists of Great Britain* erhofften sich durch ihr Engagement eine breite Öffentlichkeit für die englischen Künstler, wie sie in ihrem Plan gegenüber der *Society for the Encouragement of Arts* formulierten:

> It has been lamented that notwithstanding the general disposition to encourage Artists, now prevailing in this Nation, many Men whose Abilitys

[157] Die Idee, eine königliche Akademie zu eröffnen, entstammte der Pleite eines Druckhauses, in das Richard Dalton, der königliche Bibliothekar, investiert hatte. Dalton, der gleichzeitig Sekretär der *Society of Artist of Great Britain* war, hatte darauf den Vorschlag gemacht, die Liegenschaft für die Eröffnung einer königlichen Akademie zu nutzen und dem König hierfür den Vorschlag zu unterbreiten. Auf der Mitgliederversammlung am 2. Juni 1767 verkündete Moser, dass der König in einer Nachricht verlautbart habe, er wolle die Kunst von nun an unter königliches Protektorat stellen. Es stellte sich schnell heraus, dass kein Geld zur Förderung dieser Akademie vorhanden war, sodass alle Studierenden einen Guinea zahlen mussten, vgl. PYE, Patronage, S. 120–124, vgl. WILLIAM THOMPSON, The Conduct of the Royal Academicians, While Members of The Incorporated Society of Artists of Great Britain, viz. from The Year 1760, London 1793, S. 42–43.

[158] Die Bezeichnung „Incorporated Society of Artist of Great Britain" wurde erst verwendet, seitdem die Institution 1765 eigene Statuten hatte, aber auch dann wurde die Institution meist „Society of Artists of Great Britain" genannt, vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 2–3; ROBERT STRANGE/J. S. E. BUTE, An inquiry into the rise and establishment of the Royal Academy of Arts: To which is prefixed, A Letter to the Earl of Bute. (Bd. 1). London 1775; MATTHEW HARGRAVES, Art. Society of Artists of Great Britain (*act.* 1760–1791), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/theme/96318 (Stand: 16.04.2015); MATTHEW HARGRAVES, Joseph Wright of Derby and the Society of Artists of Great Britain, in: The British Art Journal. The Research Journal of British Art Studies, 11 (2010), S. 53–61; SOLKIN, Painting for Money, S. 174–213; das Archivmaterial der *Society of Artists of Great Britain* befindet sich im ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, BURLINGTON HOUSE LONDON (RAA), SOCIETY OF ARTISTS OF GREAT BRITAIN, Incorporated Society of Artists of Great Britain, papers 1759–1807, RAA/SA.

[159] Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 12–18.

> and Attainments might justly raise them to Distinction, languish in Obscurity; there being no certain or establish'd method by which Regard may be modestly Sollicited, or the Publick Eye attracted to merit.[160]

Das vorhandene Potenzial englischer Künstler lag nach Meinung der Akteure brach. Eine öffentliche Ausstellung war der geeignete Weg, einen größeren Austausch zwischen Künstlern, möglichen Käufern und dem Publikum zu schaffen.[161] Bereits bei der Vorlage dieses Plans kam es zwischen den beiden Gesellschaften zu Unstimmigkeiten. Die Künstler wollten für den Eintritt in die Ausstellung einen Shilling verlangen, was von der gastgebenden Institution abgelehnt wurde.[162] Die Künstler und die *Society of Arts* kamen überein, dass kein Eintritt erhoben werden, aber am Eingang der Ausstellung ein Katalog gegen die Bezahlung von 6 Penny erhältlich sein sollte. Die Ausstellung eröffnete am 21. April 1760 und war mit dem Verkauf von 6582 Katalogen ein voller Erfolg.[163] Der finanzielle Gewinn entfachte nun Betriebsamkeit unter den Künstlern. Doch die Frage, was darauf mit dem Gewinn geschehen sollte und ob es rechtens sei, generell einen Eintrittspreis zur Ausstellung zu erheben, führte zu weiteren Konflikten. Der Eintrittspreis sollte einkommensschwachen Besuchern den Eintritt zur Ausstellung erschweren: „Great Inconvenience having been found by inferior people crowding last year."[164] Um die Ausstellung möglichst elitär und „inferior people" fernzuhalten, stimmte ein Teil der Künstler für einen Eintrittspreis. Die *Society for the Encouragement of Arts* weigerte sich, die Position der Künstler zu übernehmen, sodass sich die *Society of Artists* in zwei Gruppen aufspaltete. Diejenigen, die sich gegen den Eintrittspreis aussprachen, blieben mit der *Society of Arts* assoziiert und bezeichneten sich von diesem Zeitpunkt an als die *Free Society of Artists*. Es kam jedoch weiterhin zum Streit mit der *Society of Arts*, und man verließ das Gebäude am Strand.[165]

Eine weitere Partei nannte sich *Society of Artists of Great Britain.* Diese Gruppierung mietete eigene Räumlichkeiten in den *Spring Gardens* an. In der frühen Phase der Gesellschaft engagierte sich William Hogarth als ein bekanntes Mitglied. Auf dem ersten Katalog der Gruppierung prangte ein polemisches Titelblatt Hogarths sowie ein Schlussblatt, die den *Connaisseurs* den Kampf ansagten und die englische

---

160 The Papers of the Society of Artists of Great Britain, in: The Volume of the Walpole Society 6 (1917), S. 113–130, hier S. 118.

161 Zur *Society of Arts Manufactures and Commerce*: HENRY WOOD, A History of the Royal Society of Arts, London 1913; MATTHEW PASKINS, The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce and the Material Public Sphere, 1754–1766, in: ILEANA BAIRD (Hg.), Social Networks in the Long Eighteenth Century. Clubs, Literary Salons, Textual Coteries, Newcastle Upon Tyne 2014, S. 77–95.

162 Papers of the Society, S. 118.

163 Vgl. SOLKIN, Painting for Money, S. 175.

164 Papers of the Society, S. 122.

165 ALGERNON GRAVES, The Society of Artists of Great Britain, 1760–1791; The Free Society of Artists, 1761–1783, London 1907, S. 331–341.

Kunst über die Erzeugnisse alter Meister stellten.[166] Hogarths Angriff auf die „Kunstkenner" und sein Versuch, die Gesellschaft in *The Free Professors of Painting, Sculpture and Architecture* umzubenennen, fand zwar einige Anhänger innerhalb der Gesellschaft, aber auch viele Gegner.[167] Nach der mäßigen Kritik zu seiner „Sigismunda", die er auf der Ausstellung 1761 präsentierte, stellte er auf den Ausstellungen der *Society of Artists of Great Britain* keine Bilder mehr aus.[168] Stattdessen widmete er sich einem konkurrierenden Projekt, das die anderen bestehenden Ausstellungskonzepte in polemisierender Form angriff und den Namen *Society of Sign Painters* trug. Die Ausstellung der Gesellschaft wurde im Haus von Bonnel Thornton, dem ehemaligen Herausgeber des „Connaisseur", ausgerichtet. Im Prospekt der Gesellschaft werden die Ziele und semantischen Techniken anderer Organisationen bewusst persifliert:

> The Society of Sign-Painters take the opportunity of refuting a most malicious suggestion, that their exhibition is designed as a ridicule on the exhibitions of the Society for the Encouragement of Arts, & c. and of the Artists. They intend theirs as only an Appendix, or (in the Stile of the painters) a companion to the others. […] they are not in the least prompted by any mean Jealousy, to depreciate the Merits of the Brother-Artists. Animated by the same public spirit, their sole view is to convince Foreigners, as well as their own blinded Countrymen, that however inferior the Nation may be unjustly deemed in other Branches must be universally ceded to Us, the Dutch themselves not excepted.[169]

Der Text zeigt, wie sich bereits ein spezifisches Wissen zu Ausstellungen herausgebildet hatte. Dieses schlug sich auf der sprachlichen Ebene nieder, wie der Verweis auf den Stil der Maler verdeutlicht, aber es lässt sich auch im Arrangement

166 Vgl. DOBAI, Kunstliteratur, S. 1121.

167 Papers of the Society, S. 124.

168 Besonders in der Presse wurde der Kampf gegen die Auktionatoren, Händler, Kenner und Dilettanten durch Hogarth weitergeführt; zur Diskussion in der Presse vgl. DOBAI, Kunstliteratur, S. 1119–1123; auch im Theater wurden Stücke wie Samuel Footes „Taste" aufgeführt, das die Förderung der englischen Kunst anmahnt: „Be not deceiv'd, I here declare on Oath, I never yet sold Goods of foreign Growth: Ne'er sent Commisions out to Greece or Rome; My best Antiquities are made at Home. I've never Romans, Greeks, Italians near at hand; True Britons all – living in the Strand. I ne'er for Trinkets rack my Pericranium, They furnish out my Room from Herculaneum. But hush –. Should it be known that English are employ'd, Our Manufacture is at once destroy'd; No Matter what our Countrymen deserve; They'll thrive as Ancients, But as Moderns starve – If we should fall – to you it will be owing; Farewell to Arts – they're going, going going; The fatal Hammer's in your Hand, oh Town! Then set Us up and knock the Poet down." SAMUEL FOOTE, Taste. A Comedy, of Two Acts, As It Is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. By Mr. Foote, Dubli A Catalogue of the Original Paintings, Busts, Carved Figures n 1762, S. IX–X.

169 ANONYM, A catalogue of the original paintings, busts, carved figures, &c. &c. &c., Now Exhibiting by the Society of Sign-Painters, at the Large Rooms, the Upper End of Bow-Street, Covent-Garden, Nearly Opposite the Play-House Passage, London 1762, S. 7.

und „Setting" der Ausstellung wiedererkennen. Die Vielfalt der Ausstellungen im Jahr 1762 und die gegenseitige Konturierung und Bekämpfung der Ausstellenden wurde im Projekt der *Sign-Painter* evident. Der Katalog persiflierte in seiner Anlage und Beschreibung der Objekte die Form der Bildbeschreibungen der Zeit: „19. Nobody, alias Somebody. A Character. 20. Somebody, alias Nobody. A Caricature. Its Companion. Both these by Hagarty."[170] Hogarth karikierte mit seinen Bildern auf der Ausstellung und ihren Umschreibungen den Kunstbetrieb und das darin gemachte Aufsehen um Namen und ihre Zuordnung. Eine Strategie, die Hogarth in seiner Karriere wiederholt gegenüber den Kennern eingenommen hatte, um die Rolle der Künstler zu stärken, und die er nun gegen die Künstler erweiterte, um die „Anbiederung" gegenüber der kontinentalen Kunst, die durch Joshua Reynolds, Richard Wilson und andere Kontrahenten in der *Society of Artists of Great Britain* betrieben wurde, zu bekämpfen.[171] Der spezifische Stil der Hochkunst, den Hogarth verspottete, wurde durch die *Society of Artists of Great Britain* charakterisiert. Der Streit zwischen Populär- und Hochkultur führte jedoch vorerst zur Manifestation der Grenzen zwischen den Genres.

Für die *Society of Artists of Great Britain* und die *Free Society of Artists* bestand von nun an das Problem, die richtigen Räumlichkeiten für ihre Ausstellungen zu finden. Diese wurden in der Londoner Innenstadt in erster Linie durch Auktionshäuser betrieben, die sich die Vermietung ihrer Räumlichkeiten bezahlen ließen.[172] Die *Society of Artists* richtete ihre 1761er-Ausstellung im Auktionshaus von James Cock in den Spring Gardens aus und verkaufte mehr als 13 000 Kataloge, sodass sich konstatieren lässt, dass die Kunstausstellung in der Londoner Öffentlichkeit etabliert war. Um ihre günstige Position innerhalb des Feldes auszubauen, bemühte sich die *Society of Artists of Great Britain* 1764 um eine königliche Charta und trug von diesem Zeitpunkt den Status einer inkorporierten Vereinigung.[173] Die Ausstellung im Jahr 1765 wurde durch eine neue Generation von Künstlern dominiert und war gut besucht. U. a. Ozias Humphry, James Gandon, Thomas Jones, John Hamilton Mortimer und Joseph Wright stellten ihre Arbeiten aus.[174] Auch Kreide-, Pastel- und Kupfersticharbeiten, die in der Rangordnung der Künste ein geringeres Ansehen besaßen, wurden in der Ausstellung gezeigt und waren beim Publikum beliebt. Aus dieser Gruppierung entstand erneut das Ansinnen, die Gesellschaft zu einer offenen Handelsgesellschaft umzuformen, die weniger Wert auf die „Höhenkammkunst" legte. Viele der Mitglieder plädierten für eine offene

[170] ANONYM, Society of Sign-painters, S. 8.

[171] Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 29–33.

[172] Vgl. Brewer, Pleasures, S. 232.

[173] Durch die Royal Charter von 1765 wurde die *Society of Artists of Great Britain* zu einer inkorporierten Vereinigung. Hierdurch hatte sie eine Reihe an Rechten hinzugewonnen. So bekamen die Mitglieder die Erlaubnis, gemeinsam Grundbesitz zu halten, Spenden zu geben und zu empfangen und andere Titel zu führen. Neben diesen rechtlichen Errungenschaften hatten die Mitglieder so einen Zugewinn an Prestige, vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 43–53.

[174] HARGRAVES, Candidates, S. 67.

Handelsorganisation und nicht für eine Institution, die sich der Erziehung der britischen Öffentlichkeit widmete. Diese Gruppierung wählte einige der führenden Köpfe der *Society* ab.[175] In der *Society of Artists of Great Britian* entwickelte sich ein Streit um die Wahl der Direktoren, der zum Ausschluss der amtierenden Direktoren führte, die sich daraufhin dazu entschieden, ein weiteres Mal um königliche Patronage zu bitten.[176]

2.3 Der Wandel des Feldes infolge der Gründung der *Royal Academy of Arts*

Acht ehemalige Mitglieder der *Society of Artists* wandten sich mit einer Petition für die schnelle Etablierung einer königlichen Akademie an Georg III.[177] Unter ihnen befand sich Sir William Chambers, der durch zahlreiche Aufträge des Königs mit diesem in engem Kontakt stand.[178] Der König galt als Förderer der Künste. Georg III. hatte Unterricht in der Malerei erhalten und protegierte William Chambers, Joseph Wilton, Allan Ramsay und Robert Adam als Hofmaler und Architekten. Zudem erweiterte er seine eigene Kunstsammlung beträchtlich. Weiterhin förderte er Johann Zoffany, Francis Cote und Paul Sandby.[179] Georg III. ließ einen Plan zur Formung einer Akademie von Benjamin West, George M. Moser, Francis Cotes und William Chambers ausarbeiten. Dieses Memorandum wurde Georg III. am 28. November 1768 vorgelegt, worauf dieser eine Unterstützung der Künste zusagte, weil sie zum Wohle der Nation beitrügen.[180] Darauf wurde in kurzer Abfolge die Formulierung einer Verfassung angeordnet, die im Wesentli-

175 Vgl. HOOCK, King's, S. 20.

176 Im Detail wird der Streit bei Hargraves wiedergegeben, vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 63–88.

177 ROYAL ACADEMY OF ARTS (Hg.), The Instrument of Foundation, The original scheme for the establishment and government of the Royal Academy signed by King George III on 19 December 1768, in: Sidney Hutchison, The History of the Royal Academy, 1768–1986, London 1986, S. 245–249.

178 Die Unterstützung Georgs III. sicherten sich die Künstler durch mehrere Initiativen. Benjamin West setzte sich beim König für die Etablierung einer Akademie ein. Dr. Drummond, der Erzbischof von York, war seit 1765 ein Förderer Wests. Hierzu versuchte er, eine Spendenaktion ins Leben zu rufen, die es West ermöglichen sollte, die Porträtmalerei einzustellen, um sich vollständig der Historienmalerei zu widmen. Dieses Vorhaben scheiterte zwar, aber Drummond engagierte sich dafür, dass West eine Audienz bei Hofe bekam, um sein Anliegen vorzutragen. Hierzu nahm West ein Bild mit sich, welches er für den Erzbischof gefertigt hatte: „The Departues of Regulus from Rome". Georg III. sagte zu, dass er bereit sei, einen Plan zu unterstützen, der die englische Kunst fördern würde; PYE, Patronage, S. 130–131; zur engen Verbindung William Chambers mit dem Königshaus vgl. HOOCK, King's, S. 19–22.

179 Ebd., S. 22.

180 Eine Abschrift der Denkschrift, die Georg III. präsentiert wurde, lässt sich in den Assembly Minutes finden. Weiterhin ist darin verzeichnet, dass der König William Chambers mit einer genaueren Ausarbeitung der Anlage der Akademie beauftragt hat; RAA/GA/1/1, S. 1–20.

chen durch Chambers verantwortet und am 07. Dezember 1768 dem König vorgelegt wurde.[181]

Mit Chambers als einer ihrer Autoren war die Verfassung stark von den Traditionen der Akademien des Festlands beeinflusst. Chambers hatte, nachdem er 1749 Göteborg verlassen hatte, zuerst in Paris und dann in Italien studiert. An beiden Orten war sein Studium dem Kurrikulum der Pariser Akademie verpflichtet.[182] Neben Chambers Nähe zur Pariser Akademie ist ein weiterer Grund für ihre Vorbildfunktion ihr Erfolg. Die Pariser Akademie hatte bereits im 17. Jahrhundert durch die Reformen Colberts ein beträchtliches Maß an Professionalisierung erreicht und gelangte so zur Bekanntheit in Europa.[183] Nach der Vorlage des Reglements der Akademie am 07. Dezember 1768 veranlasste Georg III., dass Direktoren, Mitglieder und Angestellte bis zum 10. Dezember gewählt wurden.[184]

Als erster Präsident der Akademie wurde Joshua Reynolds gewählt. Reynolds hatte sich als Porträtmaler in der Londoner Kunstszene fest etabliert. Sicheres Anzeichen hierfür waren nicht nur sein beträchtliches Einkommen von 6000 £ im Jahr, sondern auch sein Haus in *Leicester Fields*, das mit einer Kunstsammlung, dem Ausstellungsraum für seine eigenen Bilder und einer Bibliothek seine Position als *Gentleman Artist* materialisierte.[185] Auch durch erste Publikationen in Samuel Johnsons „Idler" hatte Reynolds bereits in kunsttheoretischer Form auf sich aufmerksam gemacht.[186]

Doch Reynolds hatte offenbar erst Vorbehalte gegenüber dem Präsidentenamt.[187] Einige soziale Vorteile machten für ihn die Wahl dann doch attraktiv. So

---

181 Vgl. HOOCK, King's, S. 23–25.

182 JOHN HARRIS, Art. Chambers, Sir William (1722–1796), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/5083 (Stand: 21.04.2015).

183 Durch die Beurteilung der Arbeiter der Académiciens durch das Publikum kam es bei den Pariser Künstlern bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur schrittweisen Professionalisierung. Ebenso bildeten sich im Publikum mehr Kenner aus, deren Urteil sowohl zur Entschlüsselung als auch zur Codierung des Diskurses um die Kunst führte, vgl KERNBAUER, Platz des Publikums, S. 25–57; HOLERT, Künstlerwissen. Pevsner beschreibt den Fortschritt von der Académie Royale de Peinture et de Sculpture gegenüber der Accademia di S. Luca in der Etablierung eines Reglements, was es ermöglichte, einen professionalisierten Unterricht zu gestalten, PEVSNER, Kunstakademien, S. 92–106.

184 HOOCK, King's, S. 22–24.

185 Ebd., S. 23–25.

186 Reynolds referierte immer wieder seine im „Idler" entwickelten Ideen zur Kunst und dem Schönen, wie ein Brief an den Philosophen und Lyriker James Beattie aus dem März 1782 belegt: „I am aware that this reasoning goes upon a supposition that we are more used to beauty that deformity, ‚and' that we are so, I think I have proved in a little essay which I wrote about twenty five year since ‚and' which Dr. Johnson published in his Idler, if you think it worth while to look into it." The letters of Sir Joshua Reynolds, hg. von JOHN INGMALLS/JOHN EDCUMBE, New Haven 2000, S. 106.

187 Reynolds zog sich in der vorhergehenden Zeit aus den Sitzungen der *Society of Artists* zurück, woraus meist ein mangelndes Interesse für das kunstpolitische Engagement geschlossen wird, vgl. PYE, Patronage of British Art, S. 132–133.

wurde Reynolds als erster Präsident der *Royal Academy of Arts* zum Ritter geschlagen. Zwar hatte er hiermit in einigen Kreisen einen Zuwachs an symbolischem Kapital zu verbuchen, doch die Gegner der Akademie lasteten ihr immer wieder die Nähe zum Königshaus und den Verdacht der Käuflichkeit durch den Zuspruch von Titeln an.[188] Neben dem Präsidentenamt wurden folgende weitere Ämter vergeben: William Chambers, Schatzmeister; Francis Milner Newton, Sekretär; George Michael Moser, Pedell; Edward Penny, Professor für Malerei; Dr. William Hunter, Professor für Anatomie.[189]

Ein wesentlicher Vorteil der *Royal Academy of Arts* gegenüber den anderen, mit ihr rivalisierenden Institutionen lag in der königlichen Patronage, die vorerst natürlich einen Gewinn an symbolischem Kapital bedeutete, aber der Akademie auch finanzielle Unterstützung durch den König zusicherte. Ohne diese hätte die *Royal Academy* die finanziell schwierigen ersten Jahre wohl nicht überlebt. Zwischen 1769 und 1780 zahlte Georg III. 5116 £ aus seiner Privatschatulle, um die Akademie zu finanzieren. Ein freilich geringer Betrag, der lediglich die Kosten decken sollte, die die Akademie nicht durch die Ausrichtung der Ausstellungen bestreiten konnte.[190] Weiterhin musste die Akademie nicht, wie ihre Kontrahenten, ihre Ausstellungsräume in den Niederlassungen der Londoner Auktionshäuser anmieten, sondern wurde auch vonseiten des Königs unterstützt. Zwischen 1768 und 1771 war sie in *Dalton's Former Print and Warehouse* auf der Südseite von *Pall Mall* untergebracht.[191] 1771 wurden dann die Räumlichkeiten in *Old Somerset Palace* für 600 £ renoviert, bis schließlich das *New Somerset House* einen spektakulären Rahmen für die Ausstellungen der Akademie bot.[192]

Die Gründung der *Royal Academy* sorgte bei zahlreichen Künstlern für Verwirrung. In einem Brief von William Tyler (1728–1801), Thomas Sandby (1723–1798) und Paul Sandby (1730–1809) an Sawrey Gilpin (1733–1807) erklärten sie Gilpin als Gründungsmitglieder die Besonderheit der Organisation:

> Dear Sir, I received your letter of the 9 instant & the Contents of it gave me much concern as I greatly fear you have been mis-informed of the nature of this new Institution. The King has appointed a Royal Academy of which are 40 Academicians & no more.[193]

---

188 Vgl. HOOCK, King's, S. 148.

189 Vgl. HOLGER HOOCK, Art. Founders of the Royal Academy of Arts (*act.* 1768–1825), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/theme/94593 (Stand: 20.04.2015).

190 Vgl. HOOCK, King's, S. 29.

191 Vgl. SIDNEY HUTCHISON, The Homes of the Royal Academy, London 1956; HUTICHSON, Royal Academy, S. 33–54.

192 Vgl. HOOCK, King's, S. 34–36.

193 Copy of letter from W. Tyler, T. Sandby and P. Sandby, London, to Mr Gilpin in Sheet Street, Windsor, Berks. 13 Dec 1768, RAA/SEC/1/83.

Die Limitierung der Mitglieder machte die *Royal Academy* zu einer elitären Institution, die ihren Mitgliedern bereits in der Gründungsphase eine große Gewissheit über ihre besondere Stellung innerhalb des Feldes versicherte. Weiterhin hieß es in dem Brief: „Your doubts relative to the Society of Artists, are I think chimerical as that Society will not be destroyed by our Desertion but must I think be only the second best in the public esteem."[194] Gilpin wurde nicht Mitglied der *Royal Academy*, weil er sich weiter seiner alten Institution verpflichtet fühlte, dennoch ist die Episode lehrreich für das Selbstverständnis der ersten Mitglieder der Akademie.

Die Selbstverortung der Mitglieder der *Royal Academy* illustriert eindrucksvoll, welche Bedeutung der Rang der Institution und Person innerhalb ihres lebensweltlichen Status hatte. Die Reduzierung der Mitgliederzahl sollte für mehr Ruhe in der Organisation sorgen, denn die Vielzahl an Meinungen konnte nach Auffassung der Gründer durch eine Verkleinerung der Anzahl der Mitglieder garantiert werden: „[B]ut the number 40 by the Kings command can never be extended, & we shall by this regulation avoid the disagreeable circumstances of that numberless body ever divided in opinion easily alarmend & easily worked into tumult by the insinuations of artful men."[195] Sollte die Gründung der *Royal Academy* also mehr „Ruhe" im künstlerischen Feld aufkommen lassen?

Die Etablierung der *Royal Academy of Arts* beendete jedoch keinesfalls die Querelen zwischen den verschiedenen Lagern der Kunst, wie es sich die Gründer erhofften. Auf der einen Seite standen die, die sich für den Kunsthandel und einen englischen Malstil einsetzten, auf der anderen Seite diejenigen, die in England eine Akademie schaffen wollten, welche sich am kontinentalen Vorbild nach französischem Muster orientierte. Sowohl innerhalb der Institution Akademie selbst als auch innerhalb des gesamten künstlerischen Feldes forderte das „Gesellschaftliche Regime des Neuen" eine ständige Veränderung des Feldes und der Institutionen, was zu dauernden Friktionen führte.[196] Zwar überlebten viele der frühen organisatorischen Zusammenschlüsse wie die *St. Martin's Lane Academy* diese dauernde Entwicklung nicht, aber es entstanden immer wieder neue Institutionen wie die *Society of Painters in Water Colours* oder die *British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom*, die den ständigen Wandel innerhalb des künstlerischen Feldes in die Praxis umsetzten und institutionell rahmten.[197] Für die *Free Society of Artists*

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 38.

197 Zu den anderen Londoner Institutionen der Kunst vgl. JOHN LEWIS ROGET, A History of the „Old Water-Colour" Society Now the Royal Society of Painters in Water Colours with Biogr. Notices of its Old-er and of all Deceased Members and Associates. Preceded by an Account of Engl. Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century. London 1891; BRIAN ALLEN, Towards a Modern Art World, New Haven 1995; PETER FUNNELL, Die Londoner Kunstwelt und ihre Institutionen, in: CELINA FOX (Hg.), Metropole London. Macht und Glanz einer Welt-

und die *Society of Artists of Great Britain* bestand im Jahr 1768 weiterhin die Dringlichkeit, angemessene Ausstellungsräume zu finden.

Die *Society of Artists of Great Britain* entschied sich 1771, eine große Ausstellungshalle zu bauen. Da keine der bisherigen Ausstellungshallen mehr als 1000 Besucher am Tag fassen konnte, bestand die Möglichkeit, dass der finanziell waghalsige Schritt einen klaren Wettbewerbsvorteil für die Gesellschaft bedeutet hätte.[198] Mit dem Kauf eines Stückes Land am *Strand* und der Planung des Baus durch ihren neuen Präsidenten James Paine stieß die *Society* ein einmaliges Unternehmen an, das zu einem der ersten öffentlichen Galerieräume Europas führen sollte.[199] Die Räume sollten mit einem finanziellen Aufwand von ca. 5000 £ errichtet werden, doch sie verschafften der Gesellschaft eine in Stein gegossene Größe, die den anderen Konkurrenzinstitutionen nicht gegeben war.[200] Die *Royal Academy* führte ihre alljährliche Ausstellung in einem *Print Warehouse* durch, und ihre Schule befand sich im baufälligen *Old Somerset House*. Die *Society* erbaute hingegen eine Ausstellungsfläche, die mit der Vermietung an Konzertveranstalter und andere Abendveranstaltungen der gehobenen Art durchaus das Potenzial hatte, ein Anziehungspunkt für die soziale Elite Londons zu werden.[201] Paine plante ein modernes Galeriegebäude, das die Ausleuchtung des großen Ausstellungssaals mittels einer Glaskuppel durch Oberlicht sicherstellte. Zwar musste die Eröffnung der Ausstellungshallen verschoben werden, da die Bauarbeiten nicht rechtzeitig abgeschlossen wurden,[202] doch Besucher wie James Northcote und Horace Walpole äußerten sich beeindruckt über das neue Gebäude, das am 13. Mai 1772 zur Ausstellung der *Society* eröffnet wurde. Die Eröffnungsveranstaltung sollte in geschickter Weise das soziale Kapital der *Society* mehren, sodass an den *Duke of Richmond* und an den *Duke of Northumberland* als Förderer der Gesellschaft zahlreiche

stadt: 1800–1840; [Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11. 1992]. Recklinghausen 1992, S. 155–166; HEMINGWAY, Bourgeois Society.

198 Vgl. BREWER, Pleasures, S. 232–238.

199 „New Exhibition Room of the Society of Artists of Great Britain, near the Exeter-Exchange, Strand. The president and the directots give notice, that their exhibition for this year (being the thirteenth) will open some time the beginning of May next. They are under the necessity of thus postponing it, as the Ode, &c. with which they intend to open their New Rooms, will not be ready for the Performance before the Time, W. Thomson, Assist, Sec.", PUBLIC ADVERTISER (London, England), Monday, April 13, 1772; Issue 11686, 17th–18th century Burney Collection Newspapers galegroup.com (Stand: 21.04.2015).

200 Vgl. BREWER, Pleasures, S. 238; HARGRAVES, Candidates, S. 140.

201 Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 117–119.

202 „New Exhibition Room of the Society of Artists of Great Britain, near the Exeter-Exchange, Strand. The president and the directors give notice, that their exhibition for this year (being the thirteenth) will open sometime the beginning of May next. They are under the necessity of thus postponing it, as the Ode, &c. with which they intend to open their New Rooms, will not be ready for the Performance before the Time, W. Thomson, Assist, Sec.", PUBLIC ADVERTISER (London, England), Monday, April 13, 1772; Issue 11686; 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, galegroup.com. (Stand: 21.04.2015).

Karten ausgegeben wurden. So sollte die Oberschicht der Londoner Gesellschaft angelockt werden.[203]

Als die neuen Räumlichkeiten der *Society* 1772 eröffneten, beherbergten sie mit 40 mal 80 Fuß den größten Ausstellungsraum der Stadt. Mit ihren Eintrittshallen, einem Akademieraum und einem Sitzungszimmer für den Rat waren die Räumlichkeiten repräsentativ und modern.[204] Zwar waren die Besucherzahlen in den neuen Räumlichkeiten der *Society* gestiegen, jedoch war die Gesellschaft durch die hohen Kosten finanziell in Schieflage geraten. Als ihr Direktor James Paine aus dem Amt des Präsidenten gedrängt wurde, nahm er seine Sicherheiten für den Bau zurück, und die Gesellschaft geriet weiter in finanzielle Schwierigkeiten.[205] Hinzu kam, dass die Einnahmen in der Ausstellung nicht ausreichten und das Grundstück zu einem überteuerten Preis auf dem Höhepunkt einer Spekulationsblase erworben wurde, sodass das neue Gebäude nach einem knappen Jahr für 200 £ im Jahr an James Christies vermietet werden musste und die Gesellschaft sich lediglich zusichern lassen konnte, dass sie einmal im Jahr eine Ausstellung in dem Räumen abhalten durfte. Kurz darauf war die Gesellschaft gezwungen, das neue Gebäude komplett zu verkaufen.[206]

Auch die *Free Society of Artists* musste kurz nach der Abspaltung von der *Society for the Encouragement of Arts* wieder neue Räumlichkeiten für ihre Ausstellungen finden. Für die Ausstellung im Jahr 1765 wechselte die Gesellschaft in einen Raum in Maiden Lane, Covent Garden. Darauf stellte sie von 1767–1774 in den Auktionsräumen Christie's aus.[207] 1763 ließ sich die Gesellschaft beim „Court of King's Bench" eintragen, sodass die bei der Ausstellung erzielten Gewinne nicht durch Einzelne unterschlagen werden konnten. Die Liste wurde von 50 Mitgliedern unterzeichnet. Die Mitglieder der *Free Society of Artists* waren in der Regel jüngere Künstler, die häufig beim Wettbewerb der *Society of Art* ausgezeichnet wurden. Doch auch im Jahr 1772–1773 zählte die *Free Society* noch 130 Mitglieder, von denen sich einige langfristig in der Londoner Kunstwelt etablieren konnten. Der junge Thomas Lawrence gehörte ebenso dazu wie der damals als Präsident der Gesellschaft tätige George Stubbs und der gut vernetzte Joseph Farington. Doch die ständigen Umzüge und die offenbar mangelhafte Organisation führten dazu, dass die *Free Society of Artists* das Interesse der Öffentlichkeit nicht im ausreichenden Maße zu erwecken vermochte. Ihre Ausstellungen wurden im Vergleich zu den konkurrierenden Institutionen zumeist zuvor schon mit schlechter Kritik bedacht. Der schrittweise schwindende Erfolg lässt sich an den fallenden Einnahmen von Eintrittsgeldern ablesen. Wurden 1767 bei der *Bank of England* noch

[203] Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 124–125.
[204] The Ode for the Opening of the New Exhibition Room of the Royal Incorporated Society of Great Britain, London 1772. Zu den Räumlichkeiten der Gesellschaft und dem Eröffnungsprozedere vgl. BREWER, Pleasures, S. 238.
[205] Vgl. HARGRAVES, Candidates, S. 138–142.
[206] Vgl. BREWER, Pleasures, S. 238.
[207] Vgl. KOCH, Kunstausstellung, S. 205.

250 £ auf das Konto der Gesellschaft eingezahlt, waren es 1768 lediglich 100 £ und im darauffolgenden Jahr nur noch 50 £.[208] Die Gesellschaft selbst entschuldigte sich im publizierten Katalog für die schnelle Zusammenstellung der Ausstellung:

> This Exhibition was hastily collected to avoid the Society from suffering a loss by the forfeiture of the Room, it being an article in their agreement with the Landlord. The indulgence of the public is hoped for by the Exhibitors, who trust, the severity of criticism will be softened by the consideration.[209]

Auch wenn der Katalog von 1782 sich in gewisser Weise wie eine Bankrotterklärung liest, stellte die Gesellschaft noch ein weiteres Mal aus. Mit Angelica Kauffmann und Thomas Gainsborough fanden sich namhafte Künstler im Kreise der Ausstellenden, doch die starke Konkurrenz und die schwindende Anteilnahme des Publikums führten dazu, dass die *Free Society* 1783 das letzte Mal ausstellte.[210] Während des Zeitraums ihres Bestehens hatte es sich die *Free Society of Artists* vor allem zum Ziel gemacht, mit den gewonnenen Erträgen der Ausstellungen Künstlern in Not zu helfen:

> In the year 1762 this Society was founded on the above plan. This metropolis afforded them numerous instances of patronage; and their association succeeded, even beyond the expectation of it's members. […] From the commencement of this association, not a single member, afflicted with sickness, & c. ever applied in vain; they have been relieved with, from three, […] one hundred guineas each.[211]

Mit dem Ende der *Free Society of Artists* waren die weiterhin bestehenden Organisationen in erster Linie auf die Professionalisierung des Künstlers nach kontinentalem Modell und den Gewinn ausgerichtet. Der ehemals von Philanthropie gekennzeichnete Start der englischen Institutionalisierung der Kunst mit Ausstellungen im *Foundling Hospital* und der Unterstützung verarmter Künstler stand von nun an nicht mehr im Vordergrund.

Während zu Beginn der Entstehung der *Royal Academy* vonseiten der *Society of Artist of Great Britain* ein wenig konfrontativer Kurs geführt wurde, wandelte sich diese Strategie mit der Übernahme des Präsidentenamtes der Gesellschaft durch James Paine. Paines Strategie bestand in einem frontalen Angriff der Mitglieder der *Royal Academy of Arts*, die ihr royales Protektorat und ihre Stellung innerhalb

---

208 Vgl. GRAVES, Society of Artists, S. 335–339.

209 Ebd., S. 340.

210 ANONYM, A Catalogue of the Paintings, Sculptures, Designs in Architecture, Models, Drawings, Prints, &c. Now Exhibiting by the Free Society of Artists (Associated for the Relief of Their Distressed Brethren, Their Widows and Children) at the Great Rooms, No. 28, in the Haymarket for the Year 1783; Being the 22nd Year of Their Exhibition. [London] 1783.

211 Ebd., S. 21.

des Feldes ausnutzten. Paine, Stubbs, Mortimer, Pine, Wollet und Strange schrieben „The Conduct of the Royal Academicians", in dem sie die jüngste Geschichte der Kunstinstitutionen Englands beschrieben und in ihrer Schrift die *Royal Academy* attackierten.[212] Das im Ton gemäßigte Pamphlet richtete sich in erster Linie an die höfische Gesellschaft. Es stützte sich zum Teil auf die Protokolle des Senats und auf öffentliche Unterlagen der Gesellschaft. Mit seinem Titel stellte sich das Pamphlet in eine Reihe mit Jonathan Swifts „The Conduct of Allies", das als Antikriegs- und Antiwhig-Buch große Erfolge feierte.[213] Die *Society of Artists* betonte, dass alle Schriften, die ein Übereinkommen der beiden Institution beschreiben würden, nicht mit ihrem Einverständnis entstanden seien. In dem Streit zwischen der *Society* und der *Academy* wird die konflikthafte Entstehung des Feldes ein weiteres Mal evident.[214] Die Akademie inszenierte sich als Vertreterin der Hochkultur nach dem kontinentalen Modell, während die *Society* auch Kunstformen akzeptierte, die in der Akademie keinen gleichwertigen Rang zugestanden bekamen. Die Mitglieder der *Society of Artists* bemühten sich in ihrem Pamphlet, die *Royal Academy* und ihre Ziele zu diskreditieren. Die *Royal Academicians* seien nur auf die Mehrung der eigenen Macht aus und würden die Interessen der Nation zurückstellen:

> To this end we shall endeavor to shew, what the concurrent circumstances were by which those gentlemen became directors, the use they made of that power while it continued in their hands, with their practices to render it permanent; their extraordinary conduct, when they imagined their point gained, and their power secure; and their more extraordinary conduct on being removed from the directorship since.[215]

„The Conduct" stellte die Mitglieder der Royal Academy als berechnend und durchtrieben dar. Die forcierten Konflikte zwischen den beiden Institutionen lassen sich nicht nur auf die cholerische oder angriffslustige Haltung des Präsidenten der *Society of Artists*, James Paine, zurückführen, weil auch zahlreiche andere Künstler mit der *Royal Academy* Auseinandersetzungen hatten. Jedoch stieß die unter Paine praktizierte Strategie der *Society* auf Kritik, da zahlreiche Mitglieder die Fronten wechselten und in die *Royal Academy* eintraten. So warb die *Royal Academy* Johann Zoffany und Ozias Humphry ab.[216] Neben den Querelen, die zum Wech-

[212] WILLIAM THOMPSON, The Conduct of The Royal Academicians, While Members of The Incorporated Society of Artists of Great Britain, viz. from The Year 1760, to Their Expulsion in The Year 1769, with Some part of Their Transactions Since. London 1771.

[213] HARGRAVES, Candidates. S. 110–114.

[214] BOURDIEU, Regeln, S. 353–384.

[215] THOMPSON, the conduct, S. 5.

[216] Zoffanys Weggang zur *Royal Academy* bedeutete einen schmerzlichen Verlust für die *Society*. Auch Humphrys Weggang war ein Verlust, aber sicherlich nicht nur auf die internen Querelen der Gesellschaft zurückzuführen, sondern auf den gescheiterten Eheantrag Humphrys gegenüber

sel einiger Mitglieder führten, war den Zeitgenossen sicherlich bewusst, dass die *Royal Academy* die bessere Ausgangsposition für die feldinternen Verteilungskämpfe besaß.

Die Konflikte zwischen Akademie und Gesellschaft lassen sich an zahlreichen weiteren Fallbeispielen illustrieren. Ein Indiz für die Zunahme der Konflikte innerhalb des künstlerischen Feldes war bspw. der Streit zwischen dem Graveur Robert Strange und William Chambers. Robert Strange, der auf dem Kontinent umhergereist war und Kontakte mit Johann Georg Wille, Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs unterhielt, war darüber hinaus Mitglied der Akademien von Florenz, Neapel und Parma. Als Strange 1765 von seiner erfolgreichen Reise zurückgekehrt war, wurde er sogleich Mitglied der *Society of Artists* und liess sich in der *Castle Street* in *Leicester Fields* nieder. Strange, der vor seiner Reise auf dem Kontinent einen Auftrag zur Produktion der Kupferstiche der Porträts von Lord Bute und des Prinzen von Wales, die durch Allan Ramsay gefertigt wurden, ausgeschlagen hatte, musste nun feststellen, dass sein Handeln nicht vergessen worden war.[217] Als er versuchte, eine seiner Arbeiten zur Ausstellung der *Society of Artists* einzureichen, wurde er abgelehnt. Am Tag der Einsendung der Bilder zur Ausstellung wurde seine Arbeit durch die anwesenden Direktoren und den Präsidenten zurückgewiesen, weil es sich um eine kolorierte Zeichnung handelte. Strange wehrte sich offenbar gegen die Zurückweisung, und seine im Nachhinein veröffentlichte Streitschrift, welche diesen Tag schildert, zeichnet ein deutlich negatives Bild der Gruppierung. Eine vermeintliche Chance, an der Ausstellung teilzunehmen, sollte Strange durch eine Abstimmung gegeben werden. Er schilderte diese wie folgt:

> My opponents I clearly saw, were too numerous and too powerful. […] Never did a set of men make a more ridiculous appearance, staring with a profound silence at each other. At length the president broke out, and said, gentlemen, what do you think? Shall us put it to the ballot? They called out, M. Moser and M. Stubbs excepted, ay, let us put it to the ballot, let us put it to the ballot. I had not the pleasure of knowing the last of these gentlemen, but I could easily see, from his benevolent behavior, and the tête a tête conversation he had with several of the directors, that he was my friend […] Mr. Newton the secretary went to repair the balloting-box. When I saw

der Tochter James Paines; ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, Humphry Papers, RAA/HU/1/99–112.

[217] Vgl. TIMOTHY CLAYTON, Art. Strange, Sir Robert (1725–1792), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2014 Sept 2015, http://www.oxforddnb.com/view/article/26638 (Stand: 28.04.2015). Strange wird in der bisherigen Forschung als ein einzelner „frustrierter" Widersacher der *Royal Academy* bezeichnet, doch diese Interpretation wird dem wiederkehrenden Streit und der Opposition der beiden Institutionen nicht gerecht, vgl. HOOCK, King's, S. 75.

> this, being sensible how the matter would end, I told them that they might save the trouble, and accordingly I carried by my drawing.[218]

Das von Strange wiedergegebene „Setting" eines Auswahlkomitees für eine auszurichtende Ausstellung sollte ein wiederkehrendes Phänomen bleiben. Die Bewertung, die Hängung und die Kritik der zur Ausstellung eingereichten Objekte führten noch in der *Royal Academy* mit ihrem *Hanging Comitee* zu zahlreichen Konflikten. Die Praxis der sozialen Distinktion ließ das symbolische Kapital der an der Ausstellung teilnehmenden Künstler wachsen und so eine elitäre Gruppenidentität entstehen. Strange stellte zwei Drucke von Raphaels „Justice and Meekness" aus, die er aus dem Vatikan kopiert hatte. Kurze Zeit später wurde im „Public Advertiser" eine vernichtende Kritik zu seinen Arbeiten publiziert.[219] In den folgenden Jahren hatte er weiterhin Auseinandersetzung mit der Führungsspitze der *Society of Artist,* so bspw. mit dem Sekretär Newton. Die Führung der *Society* übernahm auch die Führung der *Royal Academy*.[220] Die Querelen machte Strange in seinem Pamphlet öffentlich: „But when the establishment of the academy at London is impartially examined, it will not, I am afraid, reflect the credit we wish upon the annals of it royal founder."[221] Laut Strange sei die *Royal Academy* in erster Linie von einer Gruppe verstoßener Mitglieder der *Society of Artists* gegründet worden, um durch die Patronage des Königs weiterhin eine Vormachtstellung innerhalb der Londoner Künstlerschaft beizubehalten. Auch wenn Strange nicht leugnete, dass Akademien der beste Weg seien, die Künste innerhalb eines Landes im Namen des Königs zu fördern,[222] sah er in der Londoner Akademie ein Angriff auf die Autorität des Königs. Die königliche Patronage sei unter falschen Vorsätzen gewonnen worden, und die Mitglieder der Akademie seien in der Regel nicht der ersten Garde der englischen Künstler zuzurechnen, weil sie zumeist ihr Metier nicht beherrschen würden:

> A new plan of a royal academy was formed. The King, no doubt, had been misled by the misrepresentations of the junto. They must have taken pains to prevent his getting proper information of the true state of facts; otherwise he never could have adopted the circumscribed a plan, or countenanced such a set of artists.[223]

Die korrumpierte Gruppe zählte nach Strange etwa 24 Mitglieder. Da die Zahl der *Royal Academicians* auf 40 begrenzt war, sicherten sie, dass jeder weiterhin ausge-

---

[218] ROBERT STRANGE, An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts. To which is prefixed. A letter to the Earl of Bute, London 1775, S. 46–49.

[219] CLAYTON, Strange; STRANGE, An Inquiry, S. 52–53.

[220] „I was still reserved as a victim at the establishment of the royal academy." STRANGE, An Inquiry, S. 58.

[221] Ebd., S. 60.

[222] Ebd., S. 60–61.

[223] Ebd., S. 96.

schlossen bliebe, der nicht Mitglied ihrer Gruppe war.[224] Im Kontrast zur *Society of Artists,* die im Jahr 1766 die hohe Zahl von 211 Mitgliedern hatte, wird deutlich, wie exklusiv die Mitgliedschaft in der königlichen Akademie war.[225] Der schwerste Schlag für die englische Kunst sei jedoch nach Stranges Meinung der Ausschluss seiner eigenen Profession gewesen: der Kupferstichkunst.[226] Aber die Ausstellungen würden nicht die Qualität des Londoner Kunstfelds widerspiegeln, da ein Großteil der besten Londoner Künstler nicht Mitglied in der Akademie sei und durch den Ausschluss der Arbeiten auswärtiger Künstler das eigentliche Ziel einer Akademieausstellung verfehlt werde.[227] Die Etablierung der *Royal Academy* legte den Streit zwischen den Londoner Künstlern nicht bei, sondern verschärfte ihn in ungeahnter Weise. Auch wenn der wesentliche Kontrahent der *Royal Academy*, die *Society of Artists*, lediglich bis in das Jahr 1791 weiterbestand, wurde die Akademie immer von zahlreichen anderen Institutionen flankiert, mit denen sie im Widerstreit stand. Die Benachteiligung verschiedener Fächer – wie der Kupferstichkunst – war im 19. Jahrhundert weiterhin Teil von Auseinandersetzungen innerhalb der *Royal Academy*. So legte bspw. am 30. Dezember 1812 eine Gruppe von Kupferstechern der Generalversammlung eine Denkschrift vor, die sich dafür aussprach, dass den Kupferstechern eine vollwertige Mitgliedschaft innerhalb der *Royal*

224 Ebd., S. 100–104.

225 Vgl. HOOCK, King's, S. 25.

226 Ebd., S. 111–114; die Benachteiligung der Kupferstichkunst blieb weiterhin ein Diskussionsthema innerhalb der *Royal Academy of Arts*. Georg IV. setzte sich dafür ein, dass die Kupferstecher zu vollwertigen Mitgliedern der Akademie wurden. William Bromley, einer der Unterzeichner der Resolution, versuchte sein Engagement herunterzuspielen, als ihm eine bessere Position innerhalb der Akademie in Aussicht gestellt wurde: „Having been informed that several gentleman of the Royal Academy on seeing my performances exhibited as specimens for the vacant engraver associateship, have in consequence enquired, if my name was amongst those attached to a certain petition sent to the Prince Regent in answer, I readily acknowledge it was, and under the following circumstances. (The time when I do not recollect) Mr. Landser called upon me at (?) not being at home he left word that he should be glad if I would call upon him the first time I came to London, which I accordingly did; he than stated to me, that he had prepared a petition to the Prince Regent in favor of engravers being admitted to higher honor in the Royal Academy than they at the present possessed, and which he also stated, had been approved of by several gentleman of the Royal Academy, hoping I had no objection to sign it, therefore in consideration of the above statement, made by him, and as I am always anxious that art should be honored in every direction (as far as it may be done with propriety) in the integrity of my heart, I placed my name amongst many others to the petition. What has happened since with regard to that petition, or what has been added to it (which I understand to be the case) I am in no way a party to, neither is it my intention to further the plans of my one who can be quality of such gross deception (saying the least of it) as to collect signatures for a seemingly honorable purpose, when they were only intended to be made subservient to the intrigues of manufacturing engravers, who would, unblustringly, mount in the shoulders of modest merit, and make worth and talent, the tools of their illiberal practices. Hoping you will have the goodness to communicate this explanation to the gentleman of the Royal Academy." Royal Academy of Arts Archive, W. Bromley to Henry Howard 06. Dec 1813, RAA/SEC/2/18/1.

227 Vgl. HOOCK, King's S. 128–130.

Academy zugesprochen werde.[228] Das Ansinnen wurde abgelehnt. Derartige Konflikte innerhalb des künstlerischen Feldes sind nicht adäquat erklärt, wenn man sie lediglich auf das angeblich cholerische Naturell einzelner Akteure zurückführt. Sie waren vielmehr ein grundlegendes Charakteristikum des Aufbaus der künstlerischen Sphäre, die einen ständigen Widerstreit zwischen etablierten und weniger etablierten Positionen forderte und einen ständigen Wandel zur Folge hatte.

Die alljährliche Ausstellung der *Royal Academy* wurde geschickt als Forum der Kunst etabliert, das durch die royale Anbindung – die im Namen und in extra arrangierten Sonderbesichtigungen der königlichen Familien bestand – besondere Aufmerksamkeit innerhalb der Londoner Öffentlichkeit erlangte.[229] Doch das königliche Protektorat, die für die königliche Familie arrangierte Voransicht der Ausstellung und das alljährliche Dinner für auserwählte geladene Gäste konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass es die „‚motley multitude'" war, „who thronged into the annual shows".[230] So wurde die Londoner Akademieausstellung von Solkin treffend als „highly profitable spectacle and a marketplace for expansive luxury goods" interpretiert.[231]

Die Abgrenzungsversuche der *Royal Academy* gegenüber Besuchern, die nicht die richtigen Verhaltensformen internalisiert hatten, waren nicht immer von Erfolg gekrönt, wie in Kapitel 6 zur künstlerischen Ausstellungspraxis näher erläutert wird. Doch die Begrenzung der Mitgliederzahl und die symbolischen Praktiken der sozialen Distinktion sicherten der *Royal Academy* einen besonderen Platz in der Hierarchie der englischen Kunstinstitutionen. Mit den alljährlich wiederkehrenden Ritualen der Aufnahme, der Ausstellung, den Preismedaillen und anderen standardisierten Handlungsabfolgen wurden Kunstinstitutionen zu Konsekrationsinstanzen. Der in ihnen zusammengeschlossene Verband von Akteuren hatte die Möglichkeit, andere Akteure des Feldes durch Aufnahme „heiligzusprechen" oder durch den Ausschluss zu verstoßen.

Weiterhin konnte dargelegt werden, dass die Entstehung der englischen Akademie der Künste durch einen Widerstreit zwischen bürgerlicher und kommerzieller Kunst geprägt war. Die kommerzielle Kunst fand bspw. einen Vertreter in Hogarths *Society of Sign-Painters*. Die bürgerliche Hochkunst trat in ausgeprägter Form durch die Gründung der *Royal Academy of Arts* in das künstlerische Feld Londons ein. Die ständigen Abgrenzungen und Streitigkeiten zwischen den Lagern führten zu sozialen Distinktionen unter den Vertretern der britischen Kunst, die letztendlich zur einer Statuserhöhung und Professionalisierung der eigenen Kunst führte. Ein „streitbarer Geist" zu sein, gehörte zum kollektiven Habitus,

[228] RAA/SEC/2/18/1.

[229] Vgl. JOHN SUNDERLAND/DAVID SOLKIN, Staging the Spectacle, in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836. New Haven, Conn. 2001, S. 23–37.

[230] DAVID SOLKIN, Preface, „The Exhibition", in: DERS., Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 1–8, hier S. 8.

[231] SOLKIN, Exhibition, S. 8.

der den einzelnen Akteuren die Teilnahme am Spiel ermöglichte. Das „Regime des ästhetisch Neuen" forderte Institutionen und Akteuren ab, sich immer wieder neu zu erfinden.[232]

Daneben hatten scheinbar ganz profane Faktoren Einfluss auf den Erfolg oder Misserfolg der gegründeten Institutionen. Auch wenn die *Royal Academy* immer wieder als eine besonders eigenständige Institution bezeichnet wird, erscheint es doch als frappierend, dass sie sich in den entscheidenden Situationen vor allem durchzusetzen vermochte, weil sie aus der königlichen Schatulle mitfinanziert wurde. Ausschlaggebend ist jedoch an diesem Schritt, dass durch diese Art der Finanzierung eine Verbindung zur politischen Instanz unmittelbar wurde. Die Unterschiede zum Berliner Fall und der Wandel der Londoner Konstellationen im frühen 19. Jahrhundert bspw. durch die Gründung der *British Institution* werden für die weitere Analyse leitend sein. Die Ausstellungen waren ein zentraler Bezugspunkt der Künstler in ihrem Schaffen. Der Bau eines neuen Ausstellungsgebäudes durch die *Society of Artists of Great Britain* und die Bedeutung der Teilnahme oder des Ausschlusses eines einzelnen Künstlers von einer Ausstellung konnten dies bereits vorangehend zeigen. Die hier vorgestellten Ergebnisse werden in Kapitel 6 wieder aufgenommen und vertieft. Die Berliner Kunstlandschaft wandelte sich ebenso wie die Londoner gegen Ende des 18. Jahrhunderts rasant, und die beteiligten Akteure stritten um eine Neuausrichtung der Institutionen.

2.4 Von der Frühphase des Berliner Kunstsystems bis zur Reform der Berliner Akademie der Künste

Zwar hatte Berlin gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie eingangs erwähnt, noch mit den Folgen des Dreißigjährigen Krieges zu kämpfen, doch am Ende der Regierungszeit Friedrich Wilhelms ließ sich in der Stadt bereits ein beträchtlicher Modernisierungsschub verzeichnen. Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) förderte Handel, Wissenschaft und Künste. Hiermit versuchte er, sich Anerkennung innerhalb des Reichs zu verschaffen.[233] Berlin entwickelte sich schnell zum Zentrum des Handels. Diese Entwicklung ging mit einer Förderung des Ma-

[232] Vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 20–30.

[233] Vgl. WOLFGANG RIBBE, Berlin als brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Preußens und des Reichs, in: WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.): Handbuch der preußischen Geschichte, Bd. 1, Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Berlin 2009, S. 933–1123, hier S. 989–992; BARBARA STOLLBERG-RILINGER, Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, in: Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte 7 (1997), S. 145–176; DIES., Das Berliner Stadtschloss und die symbolische Logik der Souveränität, in: WOLFGANG RIBBE/JÜRGEN KLOOSTERHUIS (Hg.), Schloss, Macht und Kultur. Entwicklung und Funktion brandenburg-preußischer Residenzen, Berlin 2012, S. 23–44; ASCHE, Neusiedler, S. 79–113.

nufakturwesens und des Handwerks einher. Das schnelle wirtschaftliche Wachstum wurde u. a. durch einen Zuzug von Migranten ermöglicht. Im späten 17. Jahrhundert waren es vor allem jüdische Familien und französische Hugenotten, die nach Brandenburg kamen und die wirtschaftliche Entwicklung innerhalb Preußens vorantrieben.[234] Da sich preußische Wirtschaftspolitik besonders an Frankreich und den Niederlanden orientierte und z. T. auf der Arbeit von Migranten aus diesen Regionen basierte, ist es nicht verwunderlich, dass die Neuentwicklungen im Bereich der Kunst stark durch die Vorbilder der beiden Regionen geprägt waren.

Im folgenden Teilkapitel wird der institutionelle Rahmen, der einem Großteil der Künstler eine operative Basis für ihre Arbeit bot, von der Gründung der Berliner Akademie im Jahr 1696 bis in das frühe 19. Jahrhundert dargelegt. Diese diachrone Perspektive macht den radikalen Wandel zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert sichtbar. Da eine monokausale Deutung des Wandels zu kurz greifen würde, soll er im Folgenden sowohl unter institutionengeschichtlichen, diskursiven wie auch praxeologischen Gesichtspunkten untersucht werden. Welches waren die Konflikte innerhalb der Berliner Akademie, die die Entstehung und den Wandel der Institution wie auch die habituelle Verortung der Akteure prägten?[235] Während der Reform der Akademie im Jahre 1786 kam es zu Rangkonflikten zwischen den Zeichenlehrern und den Mitgliedern, wie weiter unten ausgeführt wird. Ein Fokus wird auf dem Gründungszeitraum der Akademie im späten 17. Jahrhundert und auf der Reformphase im späten 18. Jahrhundert liegen, weil in diesen Zeiträumen die Grundlagen für die Etablierung der Kunst innerhalb des preußischen Staates gelegt wurden. Um Entstehung und Praxeologie der Akademie zu analysieren, wird in folgenden Schritten vorgegangen: In einem ersten Schritt wird die Gründungsphase der Akademie in den Blick genommen (Kap. 2.4.1). Hierbei wird analysiert, inwiefern die normativen Vorgaben in der akademischen Praxis eingehalten oder unterlaufen wurden. Unter der Regierung Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs II. erfuhr Kunst zwar weiterhin Patronage, jedoch wurde die gemeinsame Organisation der Künstler kaum gefördert. Dennoch blieb Kunst ein Mittel der Distinktion für den Adel und wurde es zunehmend für ein wachsendes Bürgertum (Kap. 2.4.2). Die Inkorporierung eines ständischen Habitus und die Ausprägung dessen im Streit wurden vor allem in der Reformphase der Akademie gegen Ende des 18. Jahrhunderts deutlich (2.4.3). Kunst wurde ein wichtiger „Standortfaktor" und erhielt als solcher Förderung durch den Staat (Kap. 2.4.4).

[234] Vgl. RIBBE, Berlin, S. 990–991.

[235] Diese Analyse erfolgt auf Basis der Quellen der Akademie der Künste, vgl. GSTA PK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 8, Nr. 50.

2.4.1 Die Gründungsphase der Berliner Akademie der Künste

Berlins allmähliche Entwicklung zum Zentrum Kurbrandenburgs und der damit verbundene Ausbau zu einer barocken Residenzstadt im 17. Jahrhundert vergrößerte den Bedarf an künstlerischen Erzeugnissen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde dieser in Berlin vor allem von niederländischen und französischen Künstlern gedeckt. Augustin Terwesten (1649–1711) hatte Erfahrung durch die Reform der Akademie in Den Haag und spielte eine wesentliche Rolle bei der Organisation der in Berlin ansässigen Künstler.[236] In Berlin gründete sich vor der Entstehung der Akademie eine lose Verbindung der Künstler zu einer Gemeinschaft im Jahr 1690. In dieser standen ähnlich den englischen *Societies* Lehr- und Lernzwecke der Kunst im Vordergrund.[237]

Die Berliner Akademie der Künste wurde im Juli 1696 durch Kurfürst Friedrich III. gegründet und hatte in dieser Phase im Wesentlichen drei Aufgaben: die einer höheren Lehranstalt, einer akademischen Mitgliedergesellschaft und einer beratenden Institution in Kunstfragen des Hofes.[238] Neben der Gründung der Kunstakademie fielen in den Zeitraum zahlreiche weitere landesherrliche Aufgaben wie die Gründung der Universität Halle.[239] Die Gründung der Akademie war Teil einer Strategie, die zur Erlangung der Königswürde verfolgt wurde. Die Berliner Akademie entstand nicht aus der Initiative einiger Künstler, sondern war eine staatliche Gründung. Sie war nach Rom und Paris die dritte Akademie innerhalb Europas und zeigte an, dass ihr Gründer für sich königliche Würden in Anspruch nahm. Paris stand in vielerlei Hinsicht Pate für die Berliner Neugründung: etwa in

---

236 Vgl. WERNER, Jubelfeier, S. 3; ELISE GRAUER, Die Berliner Akademie der Künste. Verfassungs- und verwaltungsrechtliche Untersuchung einer Kulturinstitution des Bundes. Berlin 2009; MÜLLER, Königliche Akademie, S. 7–8. Wie in vielen anderen Städten standen die Künstler in Den Haag mit der Zunft in Konflikt, in der eine Reihe andere handwerkliche Berufe organisiert waren. Um sich der Kontrolle der Zunft zu entreißen, gründeten die Künstler eine Akademie. Terwesten zählte zu den Gründungsmitgliedern der Akademie in Den Haag, die 1682 ins Leben gerufen wurde, vgl. THOMAS KIRCHNER, Den Haag, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste) Berlin 1996, S. 51.

237 Vgl. WERNER, Jubelfeier, S. 3.

238 Vgl. BARBARA VOLKMANN, Akademie der Künste, in: Akademie der Künste. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche (Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981), S. 315–343, hier S. 315.

239 Zur Geschichte der Universität Halle vgl. MARIANNE TAATZ-JACOBI, Erwünschte Harmonie, Die Gründung der Friedrichs-Universität Halle als Instrument brandenburg-preußischer Konfessionspolitik – Motive, Verfahren, Mythos (1680–1713) (Hallische Beiträge zur Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. 13), Berlin 2014. Zur Verbindung von Repräsentation, Politik, Wissenschaft und Bildung mit besonderer Rücksichtnahme auf die Franckeschen Stiftungen und des neuen Berliner Königsschloß durch Schlüter vgl. CARL HINRICHS, König Friedrich I. von Preußen. Die geistige und politische Bedeutung seiner Regierung, in: GERHARD OESTREICH (Hg.), Preußen als historisches Problem, Berlin 1964, S. 253–271, hier S. 261–264.

Hinblick auf die Befreiung vom Zunftzwang, die Art und Weise, wie der Unterricht aufgebaut war, und die Vergabe der Preise nach Pariser Vorbild.[240]

So waren es in erster Linie Künstler mit Auslandserfahrungen, die die frühen Jahre der Akademie prägten. Der Gründungsdirektor der Akademie – Joseph Werner – hatte in Rom und Paris gelebt, wo er sich einen Namen als Miniaturmaler gemacht hatte. Werner versuchte darauf, eine Malerakademie in Bern zu gründen. Sein Vorhaben war von wenig Erfolg gekrönt, sodass er über Empfehlungen seiner auf Reisen geknüpften Kontakte als Gründungsdirektor der Akademie nach Berlin kam.[241] Werner sollte die Akademie an vorhandenen europäischen Vorbildern ausrichten, den Unterricht beaufsichtigen und selbst lehren.[242] Weiterhin sollte es seine Aufgabe sein, über alle Bilder und alles „Zierwerk", das sich im kurfürstlichen Besitz befand, Aufsicht zu führen.[243] Er hatte auch beim weiteren Einkauf von Bildern als Experte zu beraten und sollte ein Grundlagenwerk zur Malerei verfassen, um die Lehre der Akademie zu strukturieren. Bevor dieses zur Verfügung stand, sollte er den Unterricht in der Akademie selbst anleiten. Auch die Leitung der Gobelinmanufaktur sollte Werners Aufgabe sein. Das vielfältige Aufgabengebiet des ersten Direktors der Akademie sollte mit 1400 Talern entlohnt werden. Das beträchtliche Honorar und die umfangreichen Anforderungen verdeutlichen die hohen Erwartungen, die an ihn gestellt wurden.[244]

Jedoch kam es unter der Führung Werners zu zahlreichen Konflikten. Außerdem gab es zwischen den Künstlern und der Verwaltung der Akademie Streit über die jeweiligen Zuständigkeiten, Rechte und Pflichten. Werner sah sich in seinem Handeln lediglich den Weisungen des Kurfürsten unterstellt und interpretierte seine Stellung nicht als Teil des akademischen Korpus. Stattdessen verortete er sich über diesem, was zum Streit mit den Rektoren Schlüter, Probener und Terwesten führte. Werner verglich die Sitzungen mit den Tumulten im polnischen Reichstag.[245] Neben diesen Rangstreitigkeiten zwischen den Künstlern entwickelte

---

[240] Vgl. THOMAS KIRCHNER, Das Modell der Akademie. Die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996, S. 25–29.

[241] Vgl. KIRCHNER, Das Modell, S. 25–29.

[242] Vgl. WERNER, Jubelfeier, S. 5–6.

[243] Ebd., S. 5.

[244] Die Bestallungsurkunde ist in voller Länge bei Werner abgedruckt. Jedoch wurde das Dokument, das Terwesten umfangreiche Zugeständnisse machte, nicht vollzogen, WERNER, Jubelfeier, S. 5–6; zur Anfangszeit der Berliner Akademie ebenso PEVSNER, Kunstakademie, S. 121–124.

[245] Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 45–47. Konflikte der Rangordnung gab es auch im weiteren Verlauf der Akademiegeschichte. So kam es unter dem Direktorat Terwestens zum Streit um die akademische Reihenfolge in den Sitzungen der Akademie, vgl. ebd., S. 45. Zum gelehrten Streit vgl. MARIAN FÜSSEL, Gelehrtenkultur als symbolische Praxis. Rang, Ritual und Konflikt an der Universität der frühen Neuzeit, Darmstadt 2006, bes. S. 188–331; DERS., Zweikämpfe des Geistes. Die Disputation als Schlüsselpraxis gelehrter Streitkultur im konfessionellen Zeitalter, in: HENNING JÜRGENS/THOMAS WELLER (Hg.), Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz,

sich ein weiterer Konflikt zwischen der Führungsspitze der Akademie und dem zum Sekretär berufenen Kammergerichtsrat und Protonotar Otto Christof Eltester. Werners Position war durch die ständigen Streitereien und den Rücktritt seines Fürsprechers Danckelmann als Protektor der Akademie erheblich geschwächt. Bereits 1700 wurde er als Direktor der Akademie durch Terwesten abgelöst.[246] Nach seinem Scheitern wurde der Posten des Direktors nur für ein Jahr vergeben.

Die Denkschriften, die für die Berliner Akademie verfasst wurden, grenzten den Künstler bereits in ihrer frühen Phase klar vom Status des Handwerkers ab. Es sollten nicht ein einfaches Handwerk, sondern „die Geheimnisse der Künste" gelehrt werden.[247] Diese Abgrenzung bedurfte der Entwicklung eines feldspezifischen Habitus, der u. a. durch den Erlass zahlreicher Statuten und Reglements herausgebildet werden sollte. Ausdruck dieser Erziehung waren u. a. „Academische Ordnungen und Gesetze/ Wonach sich diejenigen zu achten/ welche bey der königlichen Kunstakademie nach dem Leben zeichnen".[248] Die Ordnungen enthielten Anwesenheitsbestimmungen, regelten die Abfolge der Sitzordnung innerhalb der Malklassen, den gemeinsamen Umgang untereinander und die Behandlung des Arbeitsmaterials:[249]

> Es soll auch niemand sich unterstehen die Statuen zur berühren/ oder dieselbe/ wann er danach zeichnen will/ nach eigenen Gutdüncken und Ge-

Beiheft 95), Göttingen 2013, S. 159–178. Allgemein zur Geschichte des Streits vgl. GUNTHER GEBHARD (Hg.), StreitKulturen, polemische und antagonistische Strukturen in der Geschichte und Gegenwart, Bielefeld 2008; UWE BAUMANN (Hg.), Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst. (Super alta perennis, 2). Göttingen 2008; MARC LAUREYS (Hg.), Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive. (Super alta perennis, 10). Göttingen 2010. Zum Rang und seiner Symbolik vgl. BARBARA STOLLBERG-RILINGER, Logik und Semantik des Ranges in der Frühen Neuzeit, in: Ralph Jessen (Hg.), Konkurrenz in der Geschichte, Praktiken – Werte – Institutionalisierungen, Frankfurt a. M. 2014, S. 197–227; KRECKEL, Ungleichheit.

246 Im November 1699 beschwerten sich Direktor und Rektoren beim Protektor der Akademie über das Verhalten und die mangelnde Qualifikation Eltesters, der sich ihrer Auffassung nach widerrechtlich die Position des Sekretärs angeeignet habe. In ihm sei kein Kunstgenie erkennbar, Genialität fehle ihm für seine Position. Die Künstler wollten die Mitglieder und Funktionsträger selber wählen und legten dar, dass die Arbeit des Sekretärs bereits seit langer Zeit durch Christof Josef Werner, den Sohn des Direktors, erledigt werde. Der Konflikt spitzte sich derartig zu, dass die beiden Kammergerichtsräte Christof Wambold und Johann Wolfgang Bewert vom Protektor der Akademie, Wartenburg, zur Vermittlung beauftragt wurden. Diese Kommission bestätigte Eltester im Amt, da er allen Sitzungen der Akademie beigewohnt und Protokoll geführt sowie wesentliche Arbeit beim Entwurf der Statuten geleistet habe. Eltester wurde darauf in seiner Funktion als Akademiesekretär bestätigt und besetzte diesen Posten bis zu seinem Tod im Jahr 1738, vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 46–52.

247 PEVSNER, Kunstakademien, S. 123.

248 ANONYM, Mit Sr. Königl. Majest. in Preussen. [et]c. Unsers allergnädigsten Königs und Herrn Approbation, publicirte Academische Ordnungen und Gesetze/ wornach sich diejenige zu achten/ welche bey der Königlichen Kunst-Academie nach dem Leben zeichnen. Cölln an der Spree 1701.

249 Ebd.

> fallen zu verrücken und umzuwenden/ sondern die Wendung soll allein von denen hierzu erbehtenen Directore, Rectoribus oder Adjuncturs geschehen; Weniger soll sich jemand unterfangen mit einem Stabe oder etwas dergleichen/ item mit Circklen und anderm Meß-Geräthe etwas an denenselben zu messen/ noch mit rother oder schwartzer Kreide die Musculen dran abzumercken oder zu bezeichnen.[250]

Der Ausschnitt zeigt, dass sich die Verfasser der Ordnung um eine Etablierung eines Verhaltenskodex bei der Betrachtung von Kunst bemühten und so die Behandlung und den Konsum von Kunst schrittweise normierten. In der Praxis hielten sich die Schüler nicht immer an das Reglement, sodass 1793 die Initiative aufkam, einen Karzer zu bauen, „um künftig die Carcer Strafe an den Unfug liebenden Schülern vollstrecken zu können".[251] Der Höhepunkt des Studiums an der Akademie war die Zeichnung eines Aktes. Zuvor musste in der Elementarklasse die Arbeit nach grafischen Vorbildern bewältigt werden, in der fortgeschrittenen Klasse wurde dieses Studium dann an Gipsabgüssen vertieft und letztendlich mit dem Studium in der Aktklasse abgeschlossen. In der Aktklasse sollten die zuvor erlernten Fertigkeiten perfektioniert werden und die Imitation und Perfektionierung der Natur umgesetzt werden.[252] Diese klare Anordnung des Unterrichts wurde mit dem Gedanken vorgenommen, dass Kunst lehrbar und lernbar sei, und stand in der Tradition der Akademien der Zeit.[253] Das unterschiedliche Studium in diesen Klassen ist in den Bildern Augustin Terwestens festgehalten, die die Verwendung der Räume in der Akademie zeigen.[254] Die Akademie zog in den ersten Stock des vorderen Gebäudes des Kurfürstlichen Marstalls ein und begann ab 1697 mit den akademischen Anweisungen. Insgesamt belegte die Akademie sechs Räume im Gebäude: für den jeweiligen Unterricht und die Verwaltungsarbeiten, sodass je ein Zimmer für „den Unterricht in den Anfangsgründen der Zeichenkunst" und für das „Zeichnen nach Gips" sowie ein Konferenzzimmer, ein Zimmer für den Mathematikunterricht, ein Zimmer für den Anatomieunterricht, eines für die Kunst des Drapierens und ein Aktzeichensaal vorhanden waren.[255]

Die Berliner Akademie war in ihrer frühen Phase vor allem eine Lehranstalt, die sich der Bildung und Formierung junger Künstler widmete. Bereits in der Anfangszeit der Akademie hatten sich einige Konflikte abgezeichnet. Diese manifestierten sich einerseits in Rangstreitigkeiten bspw. zwischen dem Direktor und der Akademie, aber auch zwischen ihr und der staatlichen Verwaltungsebene. Der Gegensatz zwischen Handwerk und Kunst war durch die Gründung der Akademie nicht aufgehoben. Die fürstliche Gründung verstetigte diesen vielmehr, da die

[250] Ebd., § XII.
[251] GStAPK Berlin, Rep. 76 alt III, Nr. 12, Bl. 241 v.
[252] GOLDSTEIN, Teaching Art, S. 159–162.
[253] Vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 30–38; WERNER, Jubelfeier, S. 52–55.
[254] Vgl. KIRCHNER, Modell, S. 27–28.
[255] Ebd., S. 9.

Akademie immer auch als ein Element der merkantilen Wirtschaftsförderung angesehen wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt fehlte es den Künstlern an einem Forum zur Präsentation ihrer Arbeiten; ein Forum, das es ihnen zudem ermöglichte, sich klar vom Handwerk abzugrenzen.

Unter Friedrich Wilhelm I. stand die Akademie unter staatlichen Sparzwängen. Friedrich Wilhelm hatte offenkundig die Absicht, sowohl die Akademie der Wissenschaften als auch der Künste abzuschaffen und die eingesparten Gelder anderweitig zu verwenden. Eine Denkschrift des Generals Friedrich Wilhelm von Grumbkow vom 28. Mai 1713 führte dazu, dass die Akademie nicht geschlossen wurde; aber die deutlichen Einsparungen bei den Hofämtern hatten zur Folge, dass viele der bekannteren Künstler wie Andreas Schlüter und Johann Friedrich Nilsson Eosander Berlin verließen. In erster Linie fanden nun einfache Porträtkünstler Anstellung bei Hofe.[256] Die Akademie war unter Friedrich Wilhelm I. viel mehr Zeichenschule als ein Ort der gelehrten Zusammenkunft, da ein Großteil des eigentlichen Unterrichts einer Akademie nicht mehr stattfand. Ein Grund hierfür war nicht zuletzt der niedrige Etat für Lehrende von 300 Talern im Jahr.[257]

Friedrich Wilhelm Weidemann war als Direktor und Rektor der Akademie von 1730–1750 für einen Großteil der Geschäfte zuständig. Weidemann hatte nach seiner Lehre in der Porträtmalerei bei Rutger von Langeveldt weitere Erfahrungen auf Reisen gesammelt und war u. a. in London bei Godfrey Kneller in die Lehre gegangen.[258] Weidemann führte den Unterricht der Akademie nahezu in Eigenregie durch und veröffentlichte außerdem Traktate zur Perspektive.[259] Neben Weidemann war es vor allem Antoine Pesne, der das Berliner Kunstleben unter Friedrich Wilhelm prägte. Der Franzose Pesne hatte die Pariser Akademie besucht und wurde 1703 mit dem *Prix de Rome* ausgezeichnet, der die Künstler mit einem Stipendium für eine Romreise versah. Auch, wenn der Preis im Nachhinein zurückgezogen wurde, trat Pesne die Italienreise an. Künstlerreisen ermöglichten ein Zuwachs an sozialem Kapital, vor allem durch das Knüpfen neuer Kontakte, wie im nachfolgenden Kapitel weiter ausgeführt wird. Pesne zeichnete ein Bild des preußischen Gesandten Friedrich Ernst von Knyphausen, welches ihm ab 1711 eine anfangs mit 1200 Talern dotierte Anstellung am preußischen Hof ermöglichte.[260] Selbst nachdem die Zuwendung unter Friedrich Wilhelm I. halbiert wurde, blieb Pesne in Berlin, wo seine Arbeit durch die Königin Sophie Dorothea prote-

256 Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 91–93.

257 Vgl. ebd., S. 92.

258 Vgl. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1/1768, Wien 1768, S. 87.

259 Vgl. FRIEDRICH WILHELM WEIDEMANN, Kurtze Einleitung zu der Optischen Perspectiv, nebst deren ersten Grund- und Lehr-Sätzen und wie selbige demonstriert werden, Berlin 1746; DERS., Kurtze Einleitung zu der optischen Perspectiv nebst deren ersten Grund- und Lehr-Sätzen und wie selbige demonstriert werden, Berlin 1733.

260 Vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Der Maler Antoine Pesne, Franzose und Preusse, Friedberg 1986; DERS., Art. Antoine Pesne, in: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 212 (Onlinefassung); URL: http://www.deutsche-biographie.de/ppn118592904.html (Stand: 30.06.2015).

giert wurde. Pesne erhielt offizielle Aufträge von Friedrich Wilhelm I., die ihn u. a. nach England führten. Auf seiner Reise im Jahr 1723 hatte er den Auftrag, Porträts von Mitgliedern des Hofes zu zeichnen. Pesne war zeitweise so beliebt, dass er in seiner Werkstatt eine Vielzahl von Auszubildenden beschäftigte, die auch einen großen Teil seiner Aufträge übernahmen. Seine Privatakademie wuchs zu einer veritablen Konkurrenz für die Akademie.[261] Trotz der Vernachlässigung des Unterrichts im Zeichnen wurden die Klassen, die auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen von direktem Nutzen waren, unter Friedrich Wilhelm weiterhin gefördert, wie die Fächer der Geometrie, Perspektive und Optik.[262] Unter Friedrich Wilhelm war die Akademie zweifelsohne in ihrer Bedeutung gefallen, dennoch ließen Notwendigkeiten der Repräsentation – innerhalb eines Staates des 18. Jahrhunderts – keinen völligen Niedergang der Kunst zu, was sich nicht nur in den Bauprojekten niederschlug, sondern in einer partiellen Förderung einiger in Berlin ansässiger Künstler.

2.4.2 In Zeiten der Stagnation. Die Akademie unter Friedrich II.

Die Regierungszeit Friedrichs II. ist in der Geschichtsschreibung in erster Linie für Preußens Aufstieg zu einer europäischen Großmacht und für das militärische Geschick Friedrichs bekannt. Durch seine Selbststilisierung und nachfolgende Verklärung erhielt Friedrich II. den Beinamen „der Große".[263] Sowohl die zeitgenössische als auch die postume Verklärung Friedrichs II. erschweren eine Analyse des künstlerischen Schaffens in diesem Zeitraum. Friedrich II. äußerte sich häufig abfällig über die Selbstdarstellung seines Großvaters.[264] Diese Ausführungen und seine in einigen Lebensbereichen demonstrativ zur Schau getragene Sparsamkeit, die sich bspw. in seinem einfachen militärischen Kleidungsstil äußerte, führten

---

[261] Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 95–97.

[262] Vgl. MÜLLER, königliche Akademie S. 100–102; PHILIPPE NAUDÉ, Kurtze Vorstellung, den grossen Nutzen Der Mathematischen Wissenschafften betreffend, mit welchem denen durchlauchtigen Hoch- und Wohl-Gebornen Herren Academicis, Seine bey der Von Sr. Königl. Majestät in Preussen u. Unserm allergnädigsten König und Herrn Angelegten Fürsten- und Ritter-Academie, uber die Fundamenta der Geometrie Anfänglich zu haltende Lectiones. Cölln a./Sp 1705; PHILIPPE NAUDÉ, Gründe Der Meßkunst. In einer neuen Ordnung vorgestellet. Und mit deutlichen und kurtzen Beweißthümern. Zum Gebrauch Der Königlichen Preußischen Fürsten- und Ritter-Academie abgefasset. Berlin 1706.

[263] Zur Stilisierung Friedrichs II. in der Geschichte und Geschichtswissenschaft, vgl. MARIAN FÜSSEL, Der letzte „große" König. Zur intermedialen Aneignung Friedrichs II. im langen 19. Jahrhundert, in: MICHAEL GAMPER/INGRID KLEEBERG (Hg.), Größe. Medien- und Konzeptionsgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert, Zürich 2015, S. 21–38.

[264] Dies wurde insbesondere deutlich im Vergleich von Vater und Großvater: „Er zeigte eine Strenge und Mäßigkeit, die der ersten Zeiten der römischen Republik würdig war; dem Aufwande und dem äußeren Prunke der Königswürde Feind, erlaubte ihm seine stoische Tugend nicht einmal, die weniger allgemeinen Lebensbequemlichkeiten. So einfache Sitten, so große Sparsamkeit bildeten einen vollkommenen Gegensatz zu Friedrichs I. Hoffahrt und Verschwendung." Gesammelte Werke Friedrichs des Grossen in Prosa, hg. von J. M. JOST, Berlin 1837, S. 40.

häufig zum Eindruck, dass jegliche Form der Selbstdarstellung und symbolischen Zurschaustellung politischer Macht in seiner Regierungsphase aufgehoben wurde.[265] Doch im Zeitraum von 1740–1786 wurden in Preußen zahlreiche Baumaßnahmen und Sammlungsvorhaben angestoßen, die ein gänzliches anderes Bild der künstlerischen Produktion zeichnen.[266] Der Bau des Neuen Palais, der Ankauf einer umfangreichen Gemäldesammlung und die Errichtung einer Galerie passen nicht in das Schema eines sparsamen Monarchen.

Gern wird Friedrich II. eine gewisse „Frankophilie" attestiert, die sich auch in seiner Kunstförderung niedergeschlagen habe. Zwar ist es nicht richtig, dass unter Friedrich II. lediglich französische Kunst gefördert wurde, jedoch lassen sich besonders zu Beginn seiner Regierungszeit deutliche Schwerpunkte erkennen.[267] Dies führte dazu, dass die Akademie der Künste stark vernachlässigt wurde und sich neben der höfischen Patronage in Preußen ein künstlerisches Leben entwickelte, das von der bescheidenen Entwicklung eines langsam entstehenden Kunstmarkts abhängig war. Im Folgenden wird die Kunstförderung des Hofes beschrieben, um anschließend auf die Entwicklung des freien Marktes einzugehen.

Friedrich hatte eine Vorliebe für die verträumten Szenen, beispielsweise von Antoine Watteau. Ebenso sammelte er Nicolas Lancret und Jean-Baptiste Pater. In den 1750er-Jahren entwickelte er jedoch unter seinen Beratern Francesco Algarotti und dem Marquis d'Argens einen anderen Sammlungsstil. Es setzte sich eine Erwerbungspolitik durch, die den Kauf der wichtigsten Maler der Renaissance und des Barocks vorsah. Einer der bedeutendsten Vermittler neuer Arbeiten Mitte der 1750er-Jahre war Johann Ernst Gotzkowsky.[268] Konnten keine Originale beschafft werden, so wurde Sorge getragen, dass die am Hofe ansässigen Maler eine hochwertige Kopie erstellten.[269]

Daneben wurden zahlreiche in Berlin ansässige Künstler gefördert. Die Patronage hatte ihren Ursprung in der späten Erkenntnis, dass der gänzliche Verzicht auf eine symbolische Zurschaustellung der fürstlichen Macht gegen Ende der

---

[265] Vgl. BARBARA STOLLBERG-RILINGER, Offensive Formlosigkeit? Friedrich der Große, Aufklärung und Zeremoniellkritik, in: STEFANIE STOCKHORST (Hg.), Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung, Göttingen 2013, S. 181–214.

[266] Vgl. THOMAS BISKUP, Eines „Großen" würdig? Hof und Zeremoniell bei Friedrich II., in: STIFTUNG PREUßISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BERLIN-BRANDENBURG (Hg.). Friederisiko. Friedrich Der Große. Die Essays, München 2012, S. 88–105.

[267] Vgl. ILJA MIECK, Große Themen der preußischen Geschichte. I. Preußen und Westeuropa, in: WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.), Handbuch der preußischen Geschichte, Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Bd. 1, Berlin 2009, S. 411–851, hier S. 607–612; HANS-JOACHIM GIERSBERG/HERBERT SANDER (Hg.), Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag; 19. Juli bis 12. Oktober 1986, Neues Palais in Sanssouci. Potsdam 1986; JOHANNES KUNISCH, Friedrich der Grosse. Der König und seine Zeit, München 2004, S. 251–286.

[268] Vgl. NINA SCHEPKOWSKI, Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin 2009, S. 72–96.

[269] Vgl. KUNISCH, Friedrich der Große, S. 264–267.

Regierungszeit Friedrichs II. nicht mehr Preußens Stellung innerhalb der europäischen Mächte entsprach. Die Notwendigkeiten zu repräsentieren führten zu einer Kunstförderung, die sich im Engagement für zahlreiche Künstler innerhalb Preußens niederschlug. So diente Antoine Pesne auch unter Friedrich II. dem preußischen König.[270] Darüber hinaus förderte Friedrich mit Anna Dorothea Therbusch eine deutsche Rokoko-Malerin. Therbusch war neben Berlin u. a. in Stuttgart, Mannheim, Paris und Brüssel tätig.[271] Ihre Mobilität kann als beispielhaft für das Künstlerleben im 18. und 19. Jahrhundert verstanden werden. Therbusch, die 1769 nach ihren zahlreichen Reisen nach Berlin zurückkehrte, etablierte sich bald als Porträtmalerin. In der autoritativen Welt der Künstler blieb sie zusammen mit wenig anderen Künstlerinnen eine Ausnahme.[272] Wie bei anderen Künstlerinnen und Künstlern der Zeit wurden die Arbeiten Therbuschs im gegenseitigen Gabentausch zwischen den Höfen eingesetzt. Ein eindrucksvolles Beispiel sind ihre acht Porträts der preußischen Königsfamilie, die für den russischen Hof gefertigt wurden.[273]

Neben der Förderung der bildenden Kunst wurde die herrschaftliche Gewalt in der Architektur zur Schau gestellt: im Schloss Monbijou, im Potsdamer Stadtschloss, im Schloss Charlottenburg, in Sanssouci und dem Neuen Palais. Nicht nur die Außenansichten der repräsentativen Gebäude verfolgten ein klares Ziel, auch die Innenräume waren prunkvoll eingerichtet. In Zeiten leerer Kassen und nach einem langwierigen Krieg entschied sich Friedrich II. für einen monumentalen Schlossbau, der Preußens Herrschaft im Konzert der europäischen Mächte symbolisch auf Dauer stellen sollte.[274] Der wohl einflussreichste Architekt für

---

[270] Vgl. BÖRSCH-SUPAN, Art. Pesne.

[271] Vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Art. Lisiewska, Anna Dorothea, in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 684–685 [Onlinefassung]; http://www.deutsche-biographie.de/ppn122269071.html (Stand: 02.06.2015); ANDREA FIX/KATHARINA KÜSTER (Hg.), Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museums Ludwigsburg …; Kunstverein Ludwigsburg, Villa Franck, Städtisches Museum Ludwigsburg, 17. November 2002–19. Januar 2003). Heidelberg 2002; KATHARINA KÜSTER-HEISE, Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721–1782. Eine Malerin der Aufklärung. Leben und Werk. Heidelberg 2008.

[272] Vgl. MELISSA LEE HYDE/JENNIFER DAWN MILAM, Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe (Women and Gender in the Early Modern World). Aldershot, Hants, England, Burlington 2003; GILLIAN PERRY, Art and Its Histories (Art and Its Histories, Book 3), New Haven 1999; HEIDI STROBEL, Woman's Art Journal, Royal „Matronage" of Women Artists in the Late-18th Century Vol. 26/2 (2005/2006), S. 3–9.

[273] Vgl. KATHARINA KÜSTER, Der Auftraggeberkreis von Anna Dorothea Therbusch, in: ANDREA FIX/KATHARINA KÜSTER (Hg.), Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museums Ludwigsburg …; Kunstverein Ludwigsburg, Villa Franck, Städtisches Museum Ludwigsburg, 17. November 2002–19. Januar 2003), Heidelberg 2002, S. 26–30.

[274] Vgl. FRANZISKA WINDT, Künstlerische Inszenierung von Größe. Friedrichs Selbstdarstellung im Neuen Palais, in: STIFTUNG PREUßISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BERLIN-BRANDENBURG (Hg.), Friederisiko. Friedrich Der Große. Die Essays, München 2012, S. 130–149.

diesen Zeitraum war Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Knobelsdorff stand als „Directeur-en-chef" aller Bauten in sämtlichen Provinzen, als Geheimer Finanz-, Kriegs- und Domänenrat sowie als Ehrenmitglied der Akademie der Wissenschaften zu Berlin für einen barocken Universalismus.[275] Die Vielzahl an Bauten und Kunstwerken, die während der Vernachlässigung der Akademie entstanden, zeigen, dass sich ein völliger Niedergang der Kunst nur schwerlich konstatieren lässt. Beleg hierfür sind nicht nur die oben skizzierten Künstlerkarrieren, sondern auch der Bau weiterer Einrichtungen, die ein grundlegendes Kriterium für künstlerisches Leben im untersuchten Zeitraum waren. Mit der Einrichtung einer Bildergalerie schuf Friedrich II. sowohl ein Mittel, das seiner Machpräsentation diente, als auch einen Ort, der von vielen Künstlern zur Bildung am Objekt genutzt wurde.[276]

Doch die künstlerische Produktion in der Regierungszeit Friedrichs II. war nicht mehr nur von der Förderung des Hofes abhängig, sondern orientierte sich mehr und mehr an den Bedingungen eines wachsenden Buchmarkts und Kunsthandels. Ein Beispiel hierfür ist Daniel Nikolaus Chodowiecki, dessen Arbeiten zur Bekanntheit Friedrichs II. beitrugen.[277] Chodowieckis wichtigste Einnahmequelle war, neben der höfischen Patronage, die Druckkunst. Er war 1745 nach Berlin gekommen, um sich künstlerisch weiterzubilden, und arbeitete als Miniaturmaler sowie als Zeichner und Kupferstecher. Seine aus eigenen Zeichnungen radierten Blätter, die zahlreiche Bücher

[275] Zu Knobelsdorff und dem Prozess der Verwissenschaftlichung vgl. MARTIN ENGEL, Die Bibliothek des preußischen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), in: ULRICH SCHNEIDER (Hg.), Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 203–210; HANS REUTHER, Art. Knobelsdorff, Georg Wenceslaus, von, in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 191–193 [Onlinefassung], www.deutsche-biographie.de/ppn118563734.html (Stand: 29.05.2015); TILO EGGELING, Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von, Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko, Regensburg 2003.

[276] Zum Forschungsstand der Bildergalerie in Sanssouci vgl. TOBIAS LOCKER, Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam, in: BÉNÉDICTE SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Mainz am Rhein 2006, S. 217–238. Zur zeitgenössischen Beschreibung der Galerie vgl. MATTHIAS OESTERREICH, Matthias Oesterreichs, Inspectors der großen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sans-Souci, Beschreibung von denen Sieben neu erbauten Zimmern, zwey Sälen, und zwey Gallerien, in dem gewesenen Orangen-Hause in Sans-Souci, wie auch aller Gemählde, Alterthümer und andern Kostbarkeiten, so darinnen befindlich sind, Potsdam 1775; DERS., Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statüen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775. Als Kommentar zu Oesterreich, vgl. Mathias Oesterreich: Beschreibung der Königlichen Bildergallerie und des Kabinets im Sans-Souci (1764), in: KRISTINA KRATZ-KESSEMEIER (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950, Berlin 2010, S. 67–72. Zum Aufbau der Galerie und dem Kunsthandel im friderizianischen Zeitalter am Beispiel Johann Ernst Gotzkowsky, vgl. SCHEPKOWSKI, Gotzkowsky, S. 71–206.

[277] DANIEL BERGER (Stecher)/DANIEL CHODOWIECKI (Inventor), Friedrich II., König von Preußen, Radierung, 1777. Herzog Anton Ulrich-Museum, DBerger AB 3.20.

illustrierten, waren schnell in einer großen Vielfalt verbreitet.[278] Es waren besonders die kleinformatigen Werke, die es dem Bürgertum in zunehmendem Maße ermöglichten, Kunst zu sammeln. Chodowiecki profitierte nicht nur von den neuen Sammlern, er setzte ihnen auch als Bildmotiv ein Denkmal. Die neue Sammelleidenschaft illustrierte er bspw. in Bildern mit dem Titel „Kupferstichliebhaber" und „Gemählde Liebhaber".[279] Die Stiche waren mit einer kurzen Bildunterschrift versehen. Das Bild zum „Gemählde Liebhaber" zeigt im Vordergrund zwei Herren mit gepuderten Perücken im Gehrock gekleidet (vgl. Abb. 3). Der Rechte hält das Bild für den beleibten Akteur zur Linken, der nah am Stillleben steht und offenbar einige Bemerkungen zum Arrangement des Bildes macht. Im Hintergrund des Bildkabinetts sortiert ein Gehilfe einige Rahmen, weitere Bilder sind in ihren Umrissen lediglich angedeutet. Die gereimte Bildunterschrift ist sowohl spöttisch als auch belehrend: „Der Gemählde Liebhaber: ‚Die Farben sind wie hingehaucht,/ Und wie in Leben ein getaucht./ Gewiss: Die schwerste Kunst ist mahlen/ Und nach ihr, offt die, zu bezahlen."[280] Die Nähe zu Hogarth und seinen moralisch belehrenden Bildserien ist in Chodowieckis Arbeiten häufig festzustellen. Auch hier zeigte sich Chodowiecki sowohl als ein kritischer als auch dokumentierender Protagonist seiner Zeit. Die Sammelleidenschaft charakterisierte in erster Linie die bürgerlichen und adligen Kreise der Gesellschaft, die sich die „schwere Kunst des Bezahlens" leisten konnten. In anderen Bildserien stellte Chodowiecki die „natürliche und affectirte Handlung" des Lebens nebeneinander, sodass diese moralischen Bildsatiren als Erziehungsmaßnahmen gelten.[281]

---

[278] Vgl. FRIEDRICH NICOLAI, Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, Nebst Anzeige der jetztlebenden Gelehrten, Künstler welche vom dreyzehnten Jahrhunderte an, bis jetzt, in Berlin gelebt haben, oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind, Bd. 2, Berlin 1779, S. 1011–1042, hier S. 1014–1015; RAINER MICHAELIS, Friedrich der große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki, in: Friedrich 300 – Friedrich und die historische Größe; http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/michaelis_chodowiecki (Stand: 17.06.2015); Johannes Jahn, Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags, Berlin 1954; Helmut Bernt, Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert, Daniel Nikolaus Chodowiecki, vom Kaufmannslehrling zum Medienstar, Graz 2013.

[279] Vgl. JAHN, Chodowiecki, S. 5–9. Im Lauenburger Kalender von 1781 veröffentlichte Daniel Chodowiecki zwölf Bilder, die sich mit verschiedenen Steckenpferden beschäftigten: JOHANN GEORG BERENBERG (Hg.), Lauenburger Genealogischer Kalender für 1781, Lauenburg 1781; DANIEL CHODOWIECKI, Der Kupferstich Liebhaber, Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.402, Lauenburg 1781, http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0399-04021 (Stand: 03.08.2016); DANIEL CHODOWIECKI, Der Gemählde Liebhaber. Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.400, Lauenburg 1781, http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0399-0402 (Stand: 03.08.2016).

[280] CHODOWIECKI, Gemählde Liebhaber.

[281] Vgl. WERNER BUSCH, Daniel Chodowieckis „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens", in: ERNST HINRICHS (Hg.), Daniel Chodowiecki (1726–1801), Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997, S. 77–99. Zur Chodowiecki aus philosophischer Perspektive vgl. MARTIN KIRVES, Das gestochene Argument, Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie, Berlin 2012.

Abb. 3: Johann Georg Berenberg (Verleger)/Daniel Chodowiecki (Inventor, Stecher), Der Gemählde Liebhaber.

Hogarth und Chodowiecki standen für eine bürgerliche Kunst, die sich vom höfischen Ideal abwendete. Beide traten für den Aufbau von künstlerischen Organisationsformen ein. Hogarth, wie weiter oben besprochen, war in der *St. Martin's Lane Academy*, der *Society of Artists* und der *Society of Sign Painters* aktiv. Chodowiecki wurde einer der entscheidenden Akteure der Reform der Berliner Akademie der Künste, er sprach sich explizit für eine königliche Führung der Akademie aus. Hogarth musste innerhalb der unterschiedlichen Organisationen taktieren, um seine Idee einer bürgerlichen Kunst zu propagieren. Chodowiecki passte sich wiederum den Berliner Bedingungen an, die zwar erste Zeichen eines freien Marktes der Kunst trugen, jedoch weiterhin auf das Engagement des Königs angewiesen waren, um eine Akademie zu unterhalten.[282] Da das Engagement von königlicher Seite zur Zeit Friedrichs II. nur in äußerst geringem Maße vorhanden war, konnte die Akademie nur in rudimentärer Form bestehen, auch wenn es neben ihr ein geschäftiges künstlerisches Leben gab.

Wie die Aufstellung Friedrich Nicolais in seiner Beschreibung der beiden Residenzstädte eindrücklich vermittelt, waren in Berlin und Potsdam an die 100 Künstler aktiv, wie Nicolai verzeichnet.[283] Die Beschreibung ihrer Lebensläufe macht deutlich, dass Lehre und Berufswahl in erster Linie von ihrer Herkunft abhingen. Die meisten der aktiven Künstler kamen aus Familien, die bereits im künstlerischen Feld tätig waren. Für ein erfolgreiches Engagement im gewählten Metier war somit vererbtes kulturelles Kapital notwendig. Künstlerische Fähigkeiten konnten im Atelier eines Meisters oder in den wenigen Akademien des Alten Reichs erworben werden, jedoch harrten eine wachsende Akademisierung und Verschulung des Systems noch ihrer Umsetzung und traten erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollständig zutage.[284] Hierdurch wurden die Unterschiede zwischen institutionalisiertem und vererbtem kulturellen Kapital stärker akzentuiert.[285] Viele Künstler hatten schlicht den Beruf der vorausgegangenen Generationen der Familie ergriffen.[286] Die klassische Laufbahnkarriere war vor der Etablie-

[282] Zur Verbindung von Hogarth und Chodowiecki aus dem Blickwinkel der Theorie vgl. KIRVES, Argument.

[283] NICOLAI, Beschreibung, Bd. 2, Berlin 1779, S. 1001–1042.

[284] Dass „nicht alle Startpositionen mit derselben Wahrscheinlichkeit zu allen Endpositionen führen", gilt nicht erst für die französische Gesellschaft des 20., sondern auch für das Preußen des späten 18. Jahrhunderts. Die künstlerische Karriere hatte ohne zentrale Institutionen der Ausbildung jedoch einen noch stärkeren Laufbahneffekt, da sich diejenigen Akteure häufig für eine künstlerische Karriere entschieden, die aus einer Familie von Künstlern stammten, vgl. BOURDIEU, Unterschiede, S. 189.

[285] Vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 413–418.

[286] Nicolai zählt die zahlreichen familiären Verflechtungen der Berliner Künstler in seiner Beschreibung der Residenzstädte auf: „Abraham Abramson, Sohn des vorigen, geboren 1752. Der Vater hat ihm alles zur Kunst erforderliche theils so viel möglich selbst gelehrt, theils erlernen lassen" NICOLAI, Beschreibung, Bd. 2, Berlin 1779, S. 1011; „Hr. Daniel Berger, der jüngere, Kupferstecher, Mitglied der Königl Akademie der Künste, ein fleißiger geschickter Künstler. Sein Vater

rung eines Lehrsystems durch die Akademisierung der Kunst von der Herkunft der Akteure abhängig, und es bildeten sich regelrechte Künstlerdynastien aus. Nicolais Zuordnung orientierte sich zeitgemäß an einem weiten Begriff der bildenden Künste, der nicht nur die Malerei, Bildhauerei und Architektur miteinbezieht, sondern ein breites Feld an Professionen: „Jetztlebende Künstler, Maler Wachsbossirer, Kupferstecher, Stabschneider, usw." So findet sich in der Abhandlung der „Stempelschneider" neben dem „Hofmaler", der „Kupferschmied" neben dem „Historienmaler".[287] Die lose alphabetische Reihung der Akteure schuf eine diskursive Gleichwertigkeit der Handelnden im Rang. Diese Negation einer Rangordnung der Künste sollte mit der Reform der Akademie der Künste von 1786 beendet werden.

Abschließend lässt sich für die Regierungszeit Friedrichs II. festhalten, dass sich die höfische Kunst in erster Linie nach den Interessen und Vorlieben des Herrschers richtete. Eine Förderung und Professionalisierung des künstlerischen Handels waren – wenn überhaupt – nur in marginaler Form vorhanden. So entstand neben der durch höfische Patronage geförderten Kunst ein künstlerisches Leben, das sich auf einen langsam entstehenden freien Markt stützte.[288] In der Zeit Friedrichs II. sollte Kunst nicht der Bildung des Volkes oder dem wirtschaftlichen Fortschritt dienen, ihre Funktion war in erster Linie die Repräsentation von Macht und Herrschaft.[289] Deutlich wird jedoch, dass den Künstlern ohne eine Akademie die Möglichkeit fehlte, eine breitere Öffentlichkeit für ihre Werke zu gewinnen. Dass eine Professionalisierung und weitere Etablierung der Künstler innerhalb der Berliner Öffentlichkeit in erster Linie durch eine Institutionalisierung zu fördern war, wurde zunehmend im Handeln der Akteure und durch die Konflikte unter ihnen deutlich. Weiterhin war herrschaftliche Gewalt in Zukunft darauf angewiesen, ihren Prunk stärker zu legitimieren, was langfristig zur Gründung von Museen führte.

2.4.3 Reform und Konflikt. Was macht eine Akademie aus?

Nach dem Tod des französischen Direktors der Akademie, Blaise Nicolas Le Sueur, am 19. Januar 1783 sahen viele Berliner Künstler die Chance für eine innere Reform der Akademie gekommen. Bernhard Rode erschien als der ideale Nachfolger, da er nicht nur in Berlin geboren war und damit einer patriotischen Gesin-

der nicht lebende Kupferstecher Herr Friedrich Gottl. Berger (auf dem Werder im Wittenschen Hause wohnhaft), war sein erster Lehrer", ebd., S. 1012.

[287] NICOLAI, Beschreibung, Bd. 2, Berlin 1779, S. 1001–1042.

[288] Ein Beispiel für das entstehende Kunstsammeln in Berlin waren die Auktionen: TILMANN VON STOCKHAUSEN, Beiträge – Kunstauktionen im 18. Jahrhundert. Ein Überblick über das „Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800", in: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts 26 (2002), S. 63–78.

[289] Vgl. MIECK, Große Themen, S. 607–613.

nung entsprach, sondern auch, weil er als Historienmaler das ranghöchste Metier im Fächerkanon der Zeit belegte.[290] Rode selbst hatte scharfe Kritik an seinem Vorgänger geübt und schien durch seine Auslandserfahrung, die er in Paris, Rom und Venedig gesammelt hatte, erfahren genug, um die Leitung der Akademie zu übernehmen.[291] Doch die Bedingungen für eine Reform waren mit 200 Talern Etat denkbar schlecht, und Rode versuchte durch zahlreiche Eingaben an Friedrich II., den Etat der Akademie zu erhöhen.[292] Da alle Versuche in dieser Hinsicht scheiterten, erfüllte Rode die Erwartungen einiger Akademiemitglieder nicht und es kam schnell zu Auseinandersetzungen.[293] Die Akademie selbst war gegen Ende der Regierungszeit Friedrichs II. in einem beklagenswerten Zustand, wie Chodowiecki 1782 an Anton Graff schrieb, der als auswärtiger Künstler eine Ehrenmitgliedschaft verliehen bekam:

> Ich würde Ihnen und mich zu Ihrer Aufnahme in der Aca[de]mie gratuliren wenn ich mich überzeugen könte daß die Sache der Mühe werth wäre. Unsere Akademie ist in so elenden Umständen, das es lächerlich ist, daß man Mitglieder anwirbt. Ich hatte mir große Hoffnung gemacht daß durch Herrn Rode die Academie daß werden würde waß sie seit 1742 da sie abbrandte nicht wieder geworden war. Herr Lesueur hatte sie gantz ruhig im Staube liegen lassen, worinn er sie gefunden hatte und Herr Rode will weiter nichts thun als die Zeichen Classen in gutem Stande erhalten, und diese sind doch nur ein Anhang der Academie, wozu unsere revenue von Th 200 allenfalls hinlänglich ist. Und was Brauchts viel um die eigentliche academie zu unterhalten, wenn ein jeder nach seinen Fähigkeiten mit Patriotischer Kunstliebe das seinige dazu Beytragen wollte, eine Brillante Akademie würde es freylich niemahls werden, aber doch eine nützliche. Ich bin der einzige dem es recht ernstlich darum zu thun ist, die anderen unterstützen beynah alle die Trägheit und den Eigensinn des Directors der nicht die allerge-

[290] Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 137–140; KARL WILHELM RAMLER, Gedächtnissrede auf Herrn Bernhard Rode, Direktor der Königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Vorgelesen am Geburtstage Sr. Majestät des Königs in der öffentlichen Sitzung der Akademie, am 25. September 1797. Berlin 1797.

[291] Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 144.

[292] Jegliche Anträge zur Erhöhung des Etats der Akademie wurden von Friedrich II. abgelehnt, vgl. ANNELIESE KLINGENBERG/ALEXANDER ROSENBAUM (Hg.), Andreas Riems Briefe an Friedrich Justin Bertuch 1788/89. Berliner Kunstakademie und Weimarer Freye Zeichenschule, Göttingen 2012, S. 133.

[293] Vgl. WERNER HEEGEWALDT, „Sie wissen […] nicht liebster Herr Director, was eine Academie ist". Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode im Streit um die Akademiereform, in: ANNA SCHULTZ (Hg.), Entwurfszeichnungen von Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode für den Gendarmenmarkt (erscheint zur Ausstellung „Turmbewohner. Entwurfszeichnungen von Chodowiecki und Rode für den Gendarmenmarkt", Alte Nationalgalerie, Berlin, 23. Januar–12. April 2015), Berlin 2014, S. 41–50.

> ringste academische Fähigkeit hat und auch nichts von anderen annehmen will.[294]

Chodowiecki inszenierte sich in seinem Brief als einsamer Kämpfer für die Reform der Akademie, doch in der Praxis waren weder Rode noch er allein mit ihren Positionen. Die Erkenntnis, dass ein Zusammenschluss der künstlerisch tätigen Personen innerhalb Berlins der Gruppe mehr Macht geben würde, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht der Gedanke eines einzelnen Berliner Kupferstechers, sondern vielmehr allgemein anerkannt. Die Akademien von London und Paris waren in voller Blüte, aber auch andernorts – wie bspw. in Dresden – hatte sich eine Akademie etabliert.[295] Chodowieckis Zustandsbeschreibung der Berliner Akademie stellte ihrem Direktor und einem Großteil der Mitglieder ein vernichtendes Urteil aus. Ein Streit entbrannte über die Frage, was man überhaupt als Akademie bezeichnen dürfe, denn nach Meinung von Chodowiecki handelte es sich lediglich um eine Zeichenschule:

> Zudem was ich Ihnen vorher von Herr Rode sagte muß ich noch zusetzen wie unsere academie beschafen ist. Herr Rode ist Director von derselben, die Herren Wagner, ein versoffener Mathematicus, Herr Krüger Portrait Mahler u. Kupferst[ech]er, und Herr Eckert der Sohn des Herrn Leseurs Aufwärterinn, machen das Corpus academicum aus, wovon Sie, Hackert in Rom, Harper in Stuttgart, Frisch, Meil, Tassaert, Berger, Diemar etc. die Mitglieder heißen. Tassaert, Berger, Meyer haben schon den Entschluß gefaßt, daß wenn die Academie nicht bald eine gesetzmäßige Gestalt bekommt, abzugehen. Denn Mitglieder von einer Academie [zu sein] die aus nichts als ein paar Zeichen Klassen besteht, ist schimpflich und lächerlich.[296]

Diese agonale Kommunikation sollte nicht bloß als einfache Lust am Streit interpretiert werden, sondern als ein Indikator für einen Verrechtlichungs- und Formalisierungsprozess, der sich innerhalb der Kunstakademie vollzog. Die konzise Beschreibung der Ausgangslage und die Kritik daran ermöglichten schließlich einen Wandel und eine Aufhebung der etablierten Strukturen, die durch Le Sueur vorgegeben waren und von Rode weiter verfochten wurden.[297] Chodowiecki warf Rode vor, die Statuten der Akademie nicht zu beachten und die Akademie durch

---

294 Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, hg. von CHARLOTTE STEINBRUCKER, Leipzig 1921, S. 28.

295 Vgl. GERD-HELGE VOGEL, Von Paris über Dresden ins Baltikum. Ein Beispiel für die Verbreitung akademischer Lehrprinzipien in Europa, in: MAX KUNZE (Hg.), Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität (Gesamtkatalog der Ausstellungen in Halle, Stendal und Wörlitz), Ruhpolding 2005, S. 27–34.

296 CHODOWIECKI/GRAFF, Briefe, S. 32.

297 Vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 380–382.

die Berufung der Lehrer Johann Conrad Krüger, Heinrich Gottlieb Eckert und Johann Friedrich Wilhelm Wagner zu Professoren diskreditiert zu haben. Er vertrat die Ansicht, dass sich Krüger und Eckert den Titel eines Professors angemaßt und lediglich als Zeichenlehrer der der Akademie untergeordneten Schule zu gelten haben.[298] Chodowiecki führte weiter aus, dass den beiden der Titel lediglich mündlich vergeben wurde. Dies alles geschah im Wissen darüber, dass an keiner anderen Akademie den Leitern einer Zeichenschule der Titel eines Professors verliehen wurde. Chodowiecki versuchte seine Version des Konfliktes als die offizielle zu beschreiben, indem er sich immer wieder auf das Statut der Akademie berief.[299] Jedoch waren weder Rode noch Chodowiecki mit ihren Positionen innerhalb der Akademie allein. Johann Christoph Frisch vertrat bspw. die Auffassung, dass Eckert seine Aufgabe in der Vergangenheit gut gelöst hatte und dies auch weiterhin vollbringen würde.[300] Carl Friedrich Fechhelm begrüßte bspw. die Arbeit des „Professoris Krüger", der die Anatomieklasse unterrichtete.[301] Johann Wilhelm Meil junior war hingegen nicht überzeugt, dass die Amtsinhaber ihren Aufgaben gewachsen waren.[302] Auf die polemische Zustandsbeschreibung der Akademie reagierte Rode mit dem Abbruch jeglichen Kontakts:

> Seitdem mir die Direction der Künste von seiner Majestät dem König aufgetragen worden, ist es mein einziger Wunsch gewesen dieselbe eine bessere Gestalt zu geben […]. Ich habe aber seit dem letzten Circulare vollends ersehen, dass selbst diejenigen, deren Unterstützung zu dieser Absicht am nothwendigsten waren, mehr darauf zu denken schienen, einige andere Mitglieder zu unterdrücken, und mich zu Contradiciren und meine Recht zu schmählern, als mir Hülfreiche Hand zu leisten, und daher muss ich durch dieses Verfahren gezwungen, fast gantz in die Fusstapfen meines Vorgängers treten und alle mündliche deliberationen aufheben.[303]

Durch Rodes Weigerung, direkt zu kommunizieren, stagnierte die Akademie in dem Zustand, in dem sie ihr vorheriger Direktor hinterlassen hatte. Chodowiecki verstärkte hierauf den Konfrontationskurs gegenüber Rode:

> Sie hatten geglaubt es wäre eine Kleinigkeit um das Directorium einer Academie, Sie hatten niemahls darüber gelesen, nie darüber mit jemanden gesprochen, nun sehen Sie, dass allerley Dinge vorkommen an die Sie nemahls gedacht haben […] Sie werden sich mit Schimpf, Schande und Spott beladen, oder am Ende wieder einlenken müssen – glauben Sie mir

[298] GStA PK Berlin, Rep. 76 alt III, Nr. 8, Bl. 30r–31r.
[299] Ebd.
[300] Ebd., Bl. 10r.
[301] Ebd., Bl. 11v.
[302] Ebd., Bl. 21v–21 r.
[303] Ebd., Bl. 27r.

> liebster Hr. Director, wen man sich verirrt hat, ist es am klügsten man kehrt bey Zeiten wieder um.[304]

Chodowieckis polemischer Angriff auf den Direktor der Akademie kann als eine Strategie verstanden werden, seine eigene Position durchzusetzen. Er vertrat die entstehende bürgerliche Kunst, die sich an den Prinzipien der Aufklärung orientierte und die die Lehrbarkeit der Kunst propagierte. Rodes Position unterschied sich davon zwar nicht grundlegend, jedoch war seine Zielsetzung in puncto ihrer Ausdifferenzierung und Spezialisierung eine andere. Rode sah die Zeit für eine Reform als schlicht ungünstig an: „Ohngeachtet seine königliche Majestät unseren Gesuch nicht genehmigt haben und wir dadurch vor jetzo aller Mittel beraubt sind."[305] Rodes Ausrichtung der Schule war an den praktischen Prinzipien der Malerei orientiert und versuchte, unter den gegebenen Mitteln einen Lehrbetrieb aufrechtzuerhalten. Die Versuche, beim König mehr Gelder für die Akademie zu erhalten, scheiterten allesamt. Chodowieckis Ziel war es hingegen, wieder einen Akademiebetrieb zu etablieren, wie er beispielhaft in Paris oder London zu finden war. Hier sind zahlreiche Parallelen zum Londoner Fall zu sehen, in dem die aus der *Society of Artists* ausgeschiedenen Künstler sich an den König wandten, um eine Akademie nach kontinentalem Modell aufzubauen, deren Vorbild wiederum die Pariser Akademie der Künste war. Chodowiecki verfolgte ebenfalls dieses Ziel, indem er eine Wiederherstellung und Reform der Statuten der Akademie forderte. Er orientierte sich bei seinen Reformbestrebungen an den Statuten der Akademie und vertrat ein Ideal, das sich an einer Akademie als einer losen Zusammenkunft von Gelehrten ausrichtete – Gelehrte, die ihren Wissensstand gemeinsam abgleichen sollten:[306]

> Academie ist ein Wort dass eine Versammlung von Künstlern bedeutet, die an eine ihnen angewiesenen Ort, zu gewissen Zeiten zusammen kommen, um sich mit einander über ihre Kunst freundschaftlich zu besprechen, sich ihre Versuche, Einsichten und Erfahrungen mittheilen, und einer von dem andern zu Lernen sich mit einandern der vollkommenheit zu nähern suchen.[307]

Die Auseinandersetzungen innerhalb der Akademie spitzten sich so weit zu, dass im Sommer 1784 sieben Mitglieder ihren Rücktritt androhten. Rodes wiederholte Eingaben beim König, frei gewordene Pensionsgelder bspw. durch den Tod Benjamin Calaus für die finanzielle Aufbesserung der Akademie zu verwenden, wurden immer wieder abgeschmettert.[308] Den Reformbemühungen innerhalb der Akademie waren sowohl durch interne Streitereien als auch durch die strikte Reg-

304 Ebd., Bl. 30v.
305 Ebd., Bl. 17r.
306 Vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 23–27.
307 GStA PK Berlin, Rep. 76 alt III, Nr. 8, Bl. 30v.
308 Vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 149.

lementierung der Ausgaben von außen nur ein sehr begrenzter Erfolg beschieden. Dennoch offenbarten der Streit und die in ihm dargelegten Positionen die Möglichkeiten, die sich die Künstler für den Austausch von Wissen, Abgleich ihres Könnens und die Professionalisierung ihres Handelns im untersuchten Zeitraum schufen. Der Streit war ein *tracer* für den Wandel der Kunst.

2.4.4 Die Reform der Berliner Akademie der Künste

Ein Wendepunkt in der Geschichte der Berliner Akademie wird mit Friedrich Anton Freiherr von Heinitz verbunden, der noch im Februar des Jahres 1786 von Friedrich II. zum Kurator ernannt wurde.[309] Mit ihm wurde einer der bedeutendsten Staatswirte des 18. Jahrhunderts an die Spitze der Akademie für Künste gestellt. Heinitz trat im September 1777 seinen Posten als „Wirklicher Geheimer Etats-, Kriegs- und dirigierender Minister, Vizepräsident und Oberberghauptmann beim Generaldirektorium des Bergwerks- und Hüttendepartments“ an.[310] Sein Hauptaugenmerk in der Verwaltung des preußischen Staates lag nicht auf der Kunst, sondern auf dem Bergbauwesen. Er hatte als Minister besonderen Wert darauf gelegt, dass der Bergbau modernisiert wurde. Die Gründung von Akademien, die Entwicklung technischer Neuerungen und eine feste Formalisierung und Hierarchisierung hatten zur Industrialisierung des preußischen Bergbauwesens beigetragen.[311] Heinitz, der zuvor in sächsischen Diensten gestanden hatte, konnte mitverfolgen, wie die Akademien von Dresden und Leipzig gegründet wurden und zum Einkommen des Staates beitrugen.[312] Er hatte, bevor er seine Arbeit in preußischen Diensten antrat, eine längere Reise durch Frankreich und England absolviert. Englische Manufakturen hatten gegen Ende des 18. Jahrhunderts europaweit Bekanntheit erlangt. So berichtete bspw. der preußische Schriftsteller und Herausgeber mehrerer Zeitungen, Wilhelm von Archenholz, ausführlich über England und auch über den Fabrikanten Josiah Wedgewood, der mit der Produktion von

[309] Die Personalakte Friedrich Anton von Heinitz gibt Aufschluss über seine Berufung und über die ersten Reformen, GSTA PK BERLIN, 76 alt III, Nr. 50; Meil junior und senior hatten bei der Neugestaltung der Reglements wesentlichen Anteil. So verfasste bspw. Meil senior den Entwurf für das Strafreglement und Meil junior machte Vorschläge für die Teile des Reglements, die erst spät verabschiedet wurden: „endlich auch die vom Herren Meil jun und dem Secr. angezeigten Stellen des alten Reglements worüber noch nichts resolviret worden ist“, GSTA PK BERLIN, Rep. 76 alt III Nr. 9, Bl. 1r.

[310] WALTER SCHELLHAS, Art. Heynitz, Friedrich Anton von, in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 96–98 (Onlinefassung); www.deutsche-biographie.de/ppn118550756.html (Stand: 10.06.2015); AUGUST SCHWEMANN, Friedrich Anton Frh. v. Heinitz, in: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie, 12 (1922), S. 159–172; WOLFHARD WEBER, Innovationen im frühindustriellen deutschen Bergbau und Hüttenwesen Friedrich Anton von Heynitz, (Studien zu Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im Neunzehnten Jahrhundert), Göttingen 1976.

[311] Vgl. WEBER, Innovationen, S. 237–242.

[312] Vgl. ANDREAS RIEMS, Briefe, S. 135.

Vasen im etruskischen Stil ein Vermögen erzielt hatte.[313] Unter merkantilen Gesichtspunkten verlor der preußische Staat durch die Vernachlässigung des Manufakturwesens wichtige Einnahmequellen.[314] Aus der Perspektive eines vormodernen Staatsmanns gab es also mehrere Gründe für eine Reform der Akademie. Die Verpflichtung eines neuen Kurators war dafür ein wichtiger Ausgangspunkt. Am 25. Januar 1786 berief Friedrich II. Friedrich Anton von Heinitz zum Kurator:

> Ich will gern bei der Academie der Künste zu Berlin, wieder einen habilen Meister und Dessinateur haben in dem da selbst Welche abgegangen sind und überschicke ich Euch hierbei einen Bericht welcher dem Director dieser Academie Rode desselben an mich erstattet hat; da ich nun von allen denen Leuten, die es eine daher erinnert, keinen kenne und also nicht weiß welches der beste ist, der das recht verstehet, gute Eleven zu ziehen, denn ich habe noch keinen aus der Anstalt gesehen, der gut wäre erzogen worden, und der was rechts gelernt hat, so habe ich Euch den Auftrag hierdurch tun wollen, daß ihr so gut sein, und euch der Sache ein bisschen mit annehmen, und mit darauf sehen möget, welches der Beste ist und sich dazu am besten schicket, denn ich will gern eines recht guten habilen Meister dabey haben, und ihn wohl das Tractament geben, wenn er seine Sache nun gut verstehet, und dazu geschickt ist, gute Eleven zu erziehen. Ihr habt danach mit zu sehen, und mir sodann darüber Anzeige zu tun.[315]

Trotz seiner vorherigen Abneigung gegenüber der Akademie setzte Friedrich II. gegen Ende seiner Regierungszeit den Auftakt für ihre Reform. Hatten die inter-

[313] Vgl. JOHANN WILHELM VON ARCHENHOLZ, A Picture of England, Dublin 1790, S. 67. Zu Archenholz vgl. MICHAEL MAURER, Aufklärung und Anglophilie in Deutschland (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London). Göttingen 1987, bes. S. 182–217. Zu Wedgewood, den Aufbau seines Imperiums und seinen Werbepraktiken vgl. BRIAN DOLAN, Wedgewood. The First Tycoon, New York 2004, S. 123–131.

[314] „Ob nun gleich nicht durchgängig zu verlangen ist, dass der ganz reine Geschmack und der edelste Styl der bildenden Künste, welcher allezeit mit dem Ernsthaften verbunden ist, auch vollkommenen in denjenigen Verzierungen, welche Luxus und Bequemlichkeit erfordern, und bey denen öfters ein gewisses Seltsames passend seyn kam, angewendet werde; so beweist uns doch Italien und Frankreich, welche die Kultur der früher genossen, und in unsern Tagen England, welchen Einfluß die Veränderungen des Geschmacks in den Künsten auch auf ihre gewerke und Fabriken gehabt haben", J. C. FRISCH, Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Bezug auf Fabriken und Gewerke gemeinnütziger zu machen, in: ANDREAS RIEM (Hg.), Monat-Schrift der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, Bd. 1 (1788), S. 67–75, hier S. 68. Zeitgleich zur Akademie der Künste wurde die Königlich Preußische Porzellanmanufaktur (KPM) unter der Leitung Heinitz reformiert. An den Vorbildern anderer deutscher Residenzen und den Produkten Wedgewoods wurde in der KPM ein klassizistischer Stil gegenüber dem barocken eingeführt. In einer 1788 beschlossenen Vereinbarung zwischen der KPM und der Akademie der Künste wurde den Facharbeitern der KPM gegen eine jährliche Zahlung von 1500 Talern der Zugang zu den Zeichenklassen der Akademie gewährt, vgl. ARNULF SIEBENEICKER, Offizianten und Ouvriers. Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur in Berlin 1763–1880, Berlin 2001, S. 34–36.

[315] GStA PK BERLIN, HA I, Rep. 76 alt III, Nr. 50, Bl. 2 r.

nen Konflikte andernorts Gehör gefunden? Sicher ist, dass Friedrich II. auf Rode Bezug nahm, als er Heinitz zum Direktor verpflichtete. Die Reform war besonders unter merkantilen Gesichtspunkten für den Staat notwendig geworden und fügte sich bspw. in die Wohnbauprojekte des Zeitraums ein.[316] Die erste Akademiesitzung unter ihrem neuen Kurator wurde am 11. Februar 1786 begangen und sah sogleich eine umfassende Reform vor.[317] Die Akademie sollte die wesentlichen Merkmale einer modernen Kunstakademie der Zeit bekommen: Hierzu zählten eine alljährliche Ausstellung, die Neudefinition der Ämter des Direktors und des Kurators, die Wiederbesetzung der Posten der Rektoren, die Prämienverteilung, die Neubesetzung der Professoren und eine Neuausrichtung der Ausbildung des Nachwuchses.[318] Durch eine bessere finanzielle Ausstattung sollte die Akademie wieder die nötigsten Pflichten zur Ausbildung und öffentlichen Präsentation der Kunst ausüben können.[319] Der Fall der Professoren Krüger und Eckert kam erneut zur Sprache: „[D]aß nemlich die Herren Krüger und Eckert sich bishero den Titel eines Professoris angemaßet.“[320]

Es wurde abermals angeführt, dass die beiden schon seit geraumer Zeit in Besitz der Titel waren „und für ein äußerst geringen Gehalt, der Academie bisher; die nützlichsten Dienste geleistet, mithin mehr auf die Ehre, als auf die Besoldung gesehen hätten“[321]. Ihnen und Professor Wagener wurde daraufhin durch Heinitz zugestanden, den Titel weiterhin zu führen. Es wurde jedoch für die Zukunft ein Rangunterschied zwischen den Lehrenden der Akademie im Reglement festgesetzt: „Daß künftig diejenigen, welche blos in den Zeichen-Classen unterrichten und die Statue gemäß, blos informatores heissen sollen, ohne die Rechte und den Rang der Professoren und Mitglieder der Academie erhalten.“[322] Die Erhebung der Bildenden Kunst musste einige Gruppierungen ausschließen. Die Zeichenlehrer standen in der reformierten Akademie unter den Professoren. Diese Statuserhöhung der einen Gruppe führte dazu, dass die Akademie als Konsekrationsinstanz gegenüber ihren Mitgliedern dienen konnte. Innerhalb der Akademie setzte sich darüber hinaus eine weitere Hierarchisierung durch, die sich u. a. in der

316 Vgl. ANTONIA MEINERS, Berlin und Potsdam zur Zeit Friedrich des Großen, Berlin 2011, S. 6–13; KARL HEINRICH KAUFHOLD, Die preußische Wirtschaft unter König Friedrich II., in: PATRICK MERZIGER (Hg.), Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation (Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag), Stuttgart 2010, S. 283–298.

317 GStAPK, HA I, Rep. 76 alt III, Nr. 50. Bl. 3 r. In der Mitgliedsversammlung am 11. Februar 1786 wurde das alte Reglememt der Akademie besprochen und viele zentrale Punkte für eine Reform aufgestellt, vgl. Dokumente zur Geschichte der Akademie, Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 0001, Bl. 14–20.

318 Ebd.

319 Friedrich Wilhelm II. erhöhte den Finanzrahmen der Akademie erheblich. So wurden die Einnahmen der Akademie auf 600 Taler heraufgesetzt. Ergänzend kam eine Summe von 443 Talern für Unterrichtshonorare, vgl. WERNER, Jubelfeier, S. 42.

320 GStAPK Berlin, HA I, Rep. 76 alt III, Nr. 50, Bl. 5v.

321 Ebd.

322 Ebd.

Sitzordnung bei den Konferenzen, aber auch in anderen Punkten widerspiegelte und wie folgt begründet wurde:

> Den Rang der Professoren betreffend: Dieser Punct erledigt sich aus dem, was § 4. Et 5. Des Reglements vorgekommen, von selbst. Es rangiren nemlich 1. Der Director 2. die 6 Rectores Academie nach ihrer Anciennitat 3. die Proffessores die wie oben erwähnt, ad dies vitae als Mitglieder der Academie angesehen und bey ihr Sitz und Stimme haben sollen.[323]

Die Rangordnung der Akademiemitglieder war durch das neue Reglement von 1786 nicht für alle Zeit festgesetzt, doch die Kämpfe der unter den Künstlern und ihre zunehmende Verschriftlichung beweist, dass der Kunst, ihrer Professionalisierung und ihrer Einbindung in staatliche Entscheidungsprozesse zunehmend Relevanz eingeräumt wurde. Die weitere Formalisierung und Verstetigung der akademischen Abläufe wurden durch die ritualisierten Zusammenkünfte der Akademie gesichert. Hierzu wurden die Zeitpunkte des Zusammentreffens geregelt, die zu spät Kommenden und Fernbleibenden abgestraft und „bey jeder Conferenz dieses Protocoll, um deßen Inhalts stets frischen Andeken zu behalten vorgelesen“[324]. Durch den Akt der Memorierung der gemeinsamen Beschlüsse und des wiederholten Zusammentreffens der Mitglieder bestand die Institution nach vielen Jahren nicht nur auf dem Papier, sondern in der akademischen Praxis. Die ritualisierten Abläufe der Akademie schufen eine Basis für den Konsens der Mitglieder und führten zu einer institutionalisierten Selbstvergewisserung des *corpus academicus*.

Im Gegensatz zur englischen, hatte die Berliner Akademie weitreichende Aufgabengebiete innerhalb des Staates zu erfüllen. Sie verlegte nicht nur ihr Hauptinteresse auf das Ausrichten einer alljährlichen Ausstellung, sondern hatte auch besonders die Lehre für Manufakturen im handwerklichen Bereich, Beratungen im Falle neuer staatlicher Baumaßnahmen und die Ausbildung der Künstler zu verwalten.[325] Die Akademie hatte ihren Zuständigkeitsbereich für staatliche Einrichtungen wie die Porzellanmanufaktur, das Hofbauamt und die königliche Münze und diente der „Verbreitung des guten Geschmacks“[326]. Hierzu wurde die Ausbildung von Handwerkern über die Grenzen Berlins hinaus zur gleichmäßigen Verbreitung der akademischen Lehre durch Provinzialkunstschulen unterstützt.[327] Der Verankerung der Akademie innerhalb des staatlichen Feldes der Macht wurde besonders mit dem neuen Reglement von 1790 Ausdruck verliehen. Die theoreti-

[323] Ebd., Bl. 13 r.

[324] Ebd. Bl. 11 r.

[325] Das neue Reglement der Akademie setzte auch die Aufgaben der Akademie gegenüber der Kunstschule fest: „Die Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichts im Zeichnen bedürfen, als Damastweber, Seidenweber, Florweber, Tapetenwirker […].“ REGLEMENT, Akademie S. 22–23.

[326] Ebd. S. 27.

[327] Ebd. S. 24–25.

sche Ausformung des institutionellen Rahmens Akademie ist besonders von Interesse, um vor dieser Folie spätere Abweichungen in der Praxis sichtbar machen zu können. Ein wesentliches Argument zu ihrer Reform war zeittypischer Natur, indem mit ihr ein Nutzen für die merkantilistischen Interessen des Staates in Verbindung gebracht wurde. Dieses Ziel wurde in den Statuten von 1790 festgehalten:

> Da nun der Endzweck dieses Instituts dahin gehet, daß es auf der einen Seite zum Flor der Künste sowohl überhaupt beytrage, als insbesondere den vaterländischen Kunstfleiß erwecke, befördere, und durch den Einfluß aus Manufakturen und Gewerbe dergestalt veredle, daß einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten jeder Art, den Auswärtigen nicht ferner nachstehen; auf der anderen Seite aber diese Akademie, als eine hohe Schule für die bildenden Künste sich in sich selber immer mehr vervollkommne, um in Sachen des Geschmacks, deren Beurtheilung ihr obliegt, durch vorzügliche Kunstwerke jeder Art selbst Muster seyn zu können.[328]

Die Reform der Akademie war auch vonseiten des Staates notwendig geworden, da die Institution in ihrem damaligen Zustand „unseren Staaten einen solchen Nutzen nicht mehr gewähren kann“[329]. Der Kurator stand als Vertreter des Protektors, des Königs, an der Spitze der Akademie und sollte die Oberaufsicht über sie führen.[330] Er hatte in den wöchentlichen „Seßionen“ des Senats die Aufsicht, sodass sichergestellt wurde, dass alle Geschäfte der Akademie zum „Nutzen des Staates“ ausgeführt wurden. Das Institut sollte den „vaterländischen Kunstfleiß“ erwecken und zur Ausformung des Geschmacks auf einer gesamtgesellschaftlichen Ebene beitragen. Eine weitere Kopplung der Akademie an den Staat wurde in Rechtsfragen sichergestellt, sodass dem Kurator ein „Mitglied des Generaldirektoriums“ als „Konsulent und Justitiarius“ zur Seite gestellt wurde, der die Akademie in gesetzlichen Fragen beraten sollte.[331] Der Direktor war zwar den Regularien nach der Ranghöchste der Akademie, aber seine Aufgabe war in erster Linie die Kontrolle der Akademiemitglieder. Ohne Rücksprache mit dem Kurator konnte er nur wenig Personalentscheidungen und ähnliche Belange der Akademie klä-

---

328 Norbert Kampe, „… daß ein jeder zu gedachter Academie gehörender Künstler privilegiret und berechtiget seyn soll“. Statuten und Reformen, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „… zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren“. Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste (Ausstellung in der Archiv-Dependance der Akademie der Künste, Berlin vom 12. April bis 31. August 1991), Berlin 1991, S. 33–62, hier S. 44.

329 REGLEMENT, Akademie S. 3.

330 Ebd, S. 4–6.

331 Zur weiteren Verwaltung wurde der Leitung der Akademie ein Kassenkurator unterstellt. Eine verwaltungstechnische Neuerung, die gegenüber dem Londoner Pendant, das lange unter Chambers als Verwalter der Finanzen der Akademie stand, einen essenziellen Unterschied darstellte. Die monatliche Kontrolle der Kasse sollte sicherstellen, dass die Akademie nicht in finanzielle Schieflage geriet, vgl. ebd. S. 7. Zu Chambers Rolle in der Verwaltung vgl. HOOCK, King's, S. 47–48.

ren.[332] Seine Aufgaben lagen mehr in der Verwaltung der Akademie und weniger in der Lehre. Für diese waren acht höhere akademische Lehrer vorgesehen, die in Rotation die 14-tägige Leitung der Akt-Klasse übernahmen und die Pflicht hatten, die Eleven der Akademie zu beraten.[333]

Das grundlegende Problem im Aufbau der Akademie bestand weiterhin in der Vereinigung von Handwerk und Kunst. Denn neben der höheren akademischen Lehre war der Akademie auch eine Kunstschule angegliedert. Hier wurden „Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten" unterrichtet, „die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichts im Zeichnen oder in der Geometrie und Architektur bedürfen […] im Zeichnen sowohl, als in den Anfangsgründen der Mathematik, in so fern ihnen beydes zu ihrem Metier nützlich ist".[334] Diese Schüler der Akademie hatten andere Rechte als die Eleven.[335]

Die grundlegende Idee vieler Akademien war die Abkopplung der bildenden Künste vom Handwerk. Die Vereinigung von Handwerk und Kunst unter einem Dach barg Konfliktpotenzial verschiedenster Natur. Viele der jungen Handwerker fühlten sich als Teil des aufkeimenden Genie-Diskurses des späten 18. Jahrhunderts ebenfalls zur Kunst berufen, und die Leitung der Akademie befürchtete bereits früh eine Pauperisierung der Künstler.[336] Darüber hinaus kam es zu Beschwerden unter den Lehrenden der Akademie, wenn sie lediglich mit der Lehre der Handwerker betraut waren und sich so in ihrem Stand herabgesetzt fühlten.[337] In Einzelfällen ging die Akademie noch weiter, denn diejenigen „Professionisten", deren Arbeit eng an die der „schönen Künste" anschloss, konnten in die Matrikel der Akademie aufgenommen werden und waren vom Zunftzwang befreit.[338] Die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk waren somit fließend.

Darüber hinaus waren in dem neuen Reglement der Akademie einige wichtige Privilegien für die Akademiemitglieder festgeschrieben. Die Befreiung vom Zunftzwang war ebenso von Bedeutung wie der Schutz des geistigen Eigentums.[339] Das

---

[332] REGLEMENT, Akademie S. 7–9.

[333] AKADEMIE, Materialien zur Geschichte, S. 42–43.

[334] REGLEMENT, Akademie, S. 22–23.

[335] Die Verbindung der beiden Lehranstalten erfolgte nur bis 1809. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Kunst- und Gewerksschule von der Akademie getrennt und blieb lediglich der Oberaufsicht des Senats unterstellt, vgl. WERNER, Jubelfeier, S. 40–48.

[336] Vgl. GROSSMANN, Künstler, S. 26–29.

[337] Vgl. Beschwerde Bettkobers, weil ihm nur noch Kunsthandwerker, keine angehenden Künstler zur Ausbildung übergeben worden waren; 9. Febr. 1805; Reskripte des Kuratoriums, Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK Signatur 0013, Bl. 75.

[338] REGLEMENT, Akademie, S. 25.

[339] Bei besonderer Auszeichnung konnten die Handwerker, die dem Lehrbetrieb der Akademie angegliedert waren, als Mitglieder der Akademie immatrikuliert werden: „Auch können diejenigen, welche in untergeordneten Kunstfächern, die mit den schönen Künsten in der nächsten Verwandtschaft stehen, sich auszeichnen, als zum Beyspiel, Gypsbossirer, Stuckarbeiter, Schnitzer u. s. w. als akademische Künstler bey der Akademie immatrikuliert werden und an einigen

Kopieren von Werken der Mitglieder der Akademie stand künftig unter Strafe und wurde mit 50 Talern Bußgeld belegt, die zur Hälfte an den Fond der Akademie und zur anderen Hälfte an den Geschädigten selbst übergingen.[340] Daneben wurden den Mitgliedern der Akademie Zollfreiheiten gewährt, die auch vor dem Inkrafttreten des neuen Reglements in einigen Fällen angewandt wurden.[341] Der Wettkampf unter den Künstlern sollte durch eine alljährliche Prämienverteilung unter den Mitgliedern der Akademie angefacht werden:

> Zu den von Uns jedes Jahr bestimmten Preisen für die Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Zeichner, Formschneider, Stempelschneider, Arbeiter in seinen Steinen, erhabener und vertiefter Manier, können aber außer den einheimischen Mitgliedern der Akademie, auch alle in unseren Staaten wohnhafte Künstler, jeder in seinen Fach, konkurrieren, und sollen selbige zur Konkurrenz eingesandten Stücke entweder bey der öffentlichen Ausstellung oder sonst in den akademischen Zimmern aufgestellt werden.[342]

Die Konkurrenz der Künstler dabei, eigene und abgegrenzte Bildthemen zu generieren, war ein wesentliches Kriterium des künstlerischen Feldes, das ebenso für Paris wie auch für London und Berlin galt. Die unterschiedliche Bewertung der künstlerischen Produkte innerhalb der Ausstellung nach einer variierenden Hängung und nach einer Gewichtung der Räume lässt sich an der Berliner Akademie der Künste und der Londoner *Royal Academy* aufzeigen. Sie waren ein wesentlicher Katalysator für das „Kreativdispositiv“[343], das eine ständige Innovation von den Akteuren erwartete, die nicht nur rein personell verankert war, sondern ebenso institutionell.

Ein weiterer wichtiger Baustein in der Reform der Berliner Akademie war die Ausrichtung einer Ausstellung, die bereits das erste Mal 1786 stattfand. 334 Werke der ersten Ausstellung waren in nur drei Räumen angeordnet und lediglich mit einer Nummer versehen, sodass alle Besucher, die über weitere Informationen verfügen wollten, einen Katalog kaufen mussten. Der erste Raum der Ausstellung zeigte die Bilder der Schüler der Akademie und die der Dilettanten, der zweite Raum „ehemals in Berlin lebende und bey der Academie angestellte Künstler“ und

---

Vorrechten der Akademie Antheil nehmen“, REGLEMENT, Akademie S. 32. Diese Vorrechte erstreckten sich u. a. auf den Schutz des geistigen Eigentums: „Soll nach dem Publikato vom 29. April 1786 niemand, bey der Vermeidung einer irremissiblen Strafe von fünfzig Talern, wovon die eine Hälfte zu den akademischen Fond fließen, und die andere Hälfte dem Denuncianten zu Theil werden soll, sich unterstehen, ein von einem immatrikulierten akademischen Künstler selbst erfundenes und verfertigtes, von der Akademie anerkanntes Kunststück nachzumachen, und zu dessen Nachtheil zu verkaufen“, REGLEMENT, Akademie, S. 42–43.

340 Vgl. ebd., S. 42–44.

341 Vgl. GStA PK Berlin, Rep. 76 alt III, Nr. 28, Bl. 1–4.

342 REGLEMENT, Akademie, S. 39–40.

343 Vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 20.

im dritten Raum befanden sich die Bilder der Direktoren, der Rektoren und der Professoren, sodass innerhalb der Ausstellung eine klare Rangordnung hergestellt wurde.[344]

Die Reform etablierte herrschaftliche Macht im Feld der Kunst. Die Kontrolle der Akademie unterlag der Verwaltung, die durch Kurator, Konsulent, Justiziar und Kassenkurator vertreten wurde. Ähnlich der Londoner Akademie war es in Berlin nicht nur den Mitgliedern erlaubt, ihre Bilder auszustellen, sondern auch gewillte Künstler konnten ihre Bilder zur Ausstellung einsenden. Gerade in den Anfangsjahren der Berliner Ausstellungen machten die Werke der Dilettanten den größten Teil der ausgestellten Arbeiten aus. Die Ausstellung wurde so als ein „Gegenstand der gesellschaftlichen Unterhaltung" und als ein wesentlicher Faktor der künstlerischen Öffentlichkeit der Zeit verstanden.[345] Ein Teil dieser Öffentlichkeit waren die kunstkritischen Besprechungen, die das Betrachten von Kunst und das Gespräch darüber mitprägten. Die kunstgewerbliche Abteilung, die seit 1788 zur Ausstellung gehörte, verstärkte den gewerblichen Charakter der Akademie erheblich.[346] Die Vergabe von Preisen, die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses, die theoretische Diskussion der Kunst und die Ausstellungen haben die Akademie, so Agnete von Specht, „zum Motor der Durchsetzung des Klassizismus in Berlin" gemacht.[347] Auch wenn in den Anfängen der Berliner Kunstausstellung der Mangel an Qualität vieler Werke beanstandet wurde, entwickelte sich das alle zwei Jahre abgehaltene Ereignis zum Gradmesser für den Entwicklungsstand der Berliner Kunst. Ihre Beliebtheit spiegelte sich letztendlich u. a. in den beachtlichen Zahlen von bis zu 111 954 Besuchern im Jahre 1836 wider.[348]

Die Ausbildung der Künstler an der Berliner Akademie konzentrierte sich weitestgehend auf die höheren Zeichenschulen, die durch die Hilfswissenschaften Anatomie, Perspektive und Kunstgeschichte unterstützt wurden. Die Bildhauerausbildung überließ man ausgelagerten Werkstätten.[349] Kunst wurde zu einer Art Ersatzreligion und ein grundlegendes Kriterium der neuen Ideale des entstehenden Bürgertums im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, wie besonders in Kapitel 6 und 7 weiter ausgeführt wird.[350] Die im gesamten Europa aufkommende,

---

[344] Vgl. AGNETE VON SPECHT, Akademie-Ausstellungen von 1786 bis 1810, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996. S. 91–94; HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Die Anfänge der Berliner Akademischen Kunstaustellungen. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstpflege, in: Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 14 (1965), S. 225–242.

[345] Vgl. SPECHT, Akademie. S. 91–94.

[346] Vgl. ebd., S. 92.

[347] Ebd.

[348] Vgl. GROSSMANN, Künstler, S. 110.

[349] Ebd., S. 36.

[350] Vgl. THOMAS NIPPERDEY, Bürgerwelt und starker Staat, München 1994; JÜRGEN KOCKA (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, Göttingen 1995;

zunehmende Institutionalisierung innerhalb des künstlerischen Feldes bot einige Vorteile für die beteiligten Akteure. So wurden durch die Etablierung von Institutionen einige materielle und symbolische Errungenschaften verstetigt, sodass die Akteure nicht ständig von Grund auf neu für eine Legitimation ihres Standes und ihrer Produktion kämpfen mussten.[351]

Doch diese Objektivierung der Gemeinsamkeiten des künstlerischen Feldes bedeutete eine stille Übereinkunft aller am Feld beteiligten Akteure. Das gegenseitige Übereinkommen war immer als Kompromiss auf Zeit gegeben. Dennoch gab die „institutionalisierte Waffenruhe" in Form der Akademie den am Feld beteiligten Akteuren den entscheidenden Vorteil der Verstetigung und Professionalisierung. So wurde eine Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen wie denen der Handwerker erst institutionell möglich.

2.5 Zwischenfazit: Akademien als Instanzen der „Heiligsprechung"

Kulturelle Güter unterlagen einer eigenen Ökonomie, deren Regeln auf dem künstlerischen Feld zwischen den beteiligten Akteuren ausgehandelt wurden. Unterschiedliche Weisen der Aneignung von Kulturgütern wurden durch vielerlei Instanzen gesteuert. Neben der Herkunft der Akteure und ihren habituellen Prädeterminationen spielten die Institutionen eine wichtige Rolle für die ständische Ordnung innerhalb der Kunst. Die maßgeblichen Institutionen, die die Regeln der Aneignung von Kulturgütern für das künstlerische Feld mitprägten, bildeten sich im späten 18. Jahrhundert zu Konsekrationsinstanzen heraus, die durch ihre alljährlich wiederkehrenden Rituale dazu in der Lage waren, einen Künstler und seine Produkte „heiligzusprechen". Die Strukturen der Ausbildung in den Klassen, die Normierungen der Zusammentreffen in den Sitzungen, die Strafen, die für das Versäumen einer Sitzung vorgesehen waren, und die feste Vergabe der Ämter führten zu einer Formalisierung der Akteure und Verstetigung des künstlerischen Habitus. So führten die Rituale der Akademie zur Praxis der ständischen Subjektivierung, die den einzelnen Akteuren ihren Platz im Kräftefeld der Kunst

WOLFGANG HARDTWIG, Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 169), Göttingen 2005.

351 PIERRE BOURDIEU, Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a. M. 1987, S. 239. Die Reform von 1786 bedeutete keinesfalls die letzte Neuerung für die Akademie der Künste, sondern stellte eine Transformation in der Folge vieler da. Ein weiterer tiefgreifender Wandel vollzog sich bereits im März 1809, als sich die Pläne für die Unterstellung der Akademie der Künste unter die Sektion für den öffentlichen Unterricht im Ministerium des Inneren konkretisierten, vgl. PrAdK, 001, Bl. 31. In der Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. wurde der Akademie bei der Gründung der Berliner Universität weiterhin bestehende Eigenständigkeit zugesichert, vgl. Akademie-Geschichte, Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK I/374, Bl. 30.

zuwies. Die Akademien von London und Berlin stehen für zwei unterschiedliche Typen dieser Institutionen. Während in London die private Initiative einer Gruppe von *Gentlemen Artists* die Unterstützung des Monarchen für sich gewonnen hatte, wurde die Akademie in Berlin mit einem klaren staatlichen Auftrag gegründet. Akademien sollten in ihrer Funktion wissenschaftliches und repräsentatives Wissen einer staatlichen Macht stärken. So kam es zu einer Verknüpfung von Politik und der künstlerischen Akademiebewegung an der Grenze zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert.

Bei der Londoner Gründung wurde der Gegensatz zwischen der kommerziellen Kunst in Reinkultur, die durch das Beispiel der *Society of Sign Painters* auf die Spitze getrieben wurde, und der bürgerlichen Kunst, die ihr Beispiel in der *Royal Academy of Arts* fand, besonders deutlich. Die entstehende bürgerliche Kunst benötigte aber in London wie in Berlin die Unterstützung durch eine herrschaftliche Instanz, die ihr durch die Namensgebung symbolisches Kapital verlieh und letztendlich auch das zwingend notwendige ökonomische Kapital für eine Grundausstattung der Institutionen bereitstellte. Viele Institutionen des Londoner Feldes schafften es nicht, den Gegensatz von bürgerlicher und kommerzieller Kunst zu vereinen. Die *St. Martin's Lane Academy*, die *Society of Artists* und die *Free Society of Artists* sind besonders durch diese Schwierigkeiten auseinandergebrochen. Die finanziellen Probleme waren zumeist nur der letzte ausschlaggebende Punkt, der das Ende der Organisation besiegelte.

Die Berliner Akademie der Künste hatte durch die enge Bindung an die herrschaftliche Gewalt andere Aufgaben als die Londoner Akademie. Die Einbindung in das staatliche Manufakturwesen machte die Reform der Akademie unter finanziellen Aspekten für den Staat zwar erst interessant, aber sie führte auch zu einem ständigen Gegensatz zwischen Handwerk und Hochkunst, den die Akademie in ihrer Frühphase nie lösen konnte. Der Streit um ihr Reglement zum Zeitpunkt der Reform zeigt, dass die Rangordnung innerhalb der Gruppierung nicht durch ihre schriftliche theoretische Ordnung festgelegt war, sondern in der Praxis immer wieder neu erstritten wurde. Dieser Streit spiegelte sich in der Auseinandersetzung zwischen bürgerlicher und kommerzieller Kunst wider und war in Berlin und London ein fester Bestandteil der Professionalisierung des Künstlers. William Hogarth führte mit seiner *Society of Sign Painters* eine Unternehmung ins künstlerische Feld, die der europäischen Akademisierung nach französischem Modell den Kampf ansagte. Wenngleich Hogarth scheiterte, sind die Konflikte von James Paine, Robert Strange, Joseph Werner, Bernhard Rode und Daniel Chodowiecki, um nur einige Akteure zu nennen, in ihrer Konstellation sehr ähnlich. Es ging den Beteiligten um eine Professionalisierung des künstlerischen Daseins. Wie dies zu erfolgen hatte, war jedoch keinesfalls klar und führte immer wieder zum Streit.

Dennoch kristallisierten sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts einige Grundkonstanten innerhalb der Akademien heraus: Sie zeichnen sich durch regelmäßige Ausstellungen, feste Mitglieder mit definierten Ämtern und einer normierten Aus-

bildung aus. Doch letztendlich waren es besonders der Gegensatz und der Streit, der die verschiedenen Akteure im Kampf um eine vorherrschende Position innerhalb des künstlerischen Feldes zu einer ständigen Neuerfindung zwang und allgemein das ausmachte, was Reckwitz als das „gesellschaftliche Regime des ästhetisch Neuen" bezeichnet.[352] Akademien gaben der ästhetischen Produktion einen institutionellen Rahmen, der zur Professionalisierung und Formalisierung des Künstlers an der Wende vom 18. Zum 19. Jahrhundert beitrug. So wurden sie ein wichtiger Baustein bei der Entstehung des Künstlers im modernen Staat.

[352] Vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 20–30.

3 Die Kunst zu reisen

Reisen war seit jeher ein fester Bestandteil der Profession des Künstlers. Bereits in Kapitel 2 wurde konstatiert, dass Reisen für die künstlerische Praxis und das künstlerische „self-fashioning" elementar waren.[353] Sie waren ein wesentlicher Baustein in der künstlerischen Ausbildung und in Zeiten von nicht vorhandenen oder vernachlässigten Akademien als „rites de passage" ein zentraler Faktor für den Zuwachs an symbolischem Kapital für einen künstlerischen Akteur.[354] So waren William Chambers und Joshua Reynolds bspw. zwei Schlüsselfiguren für den Aufbau der Londoner Akademie der Künste, und einen wesentlichen Teil ihrer Expertise hatten sie im Ausland auf ihren Reisen nach Italien oder Frankreich erworben.[355] Chambers zog es sogar bis nach Asien. Trotz der Schlüsselfunktion des Reisens in der künstlerischen Praxis wurde es bisher nicht systematisch untersucht und zumeist verallgemeinernd der *Grand Tour* zugeordnet. Mit dem Anbruch des bürgerlichen Zeitalters scheint für die meisten Abhandlungen die Abgrenzung unter den verschiedenen sozialen Gruppen obsolet, und „man"

[353] Die Inszenierung der Akteure war nicht nur durch eine Art freien Willen gelenkt, sondern immer auch durch die zeitgenössischen Diskurse und Praktiken determiniert, vgl. STEPHEN GREENBLATT, Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare, Chicago 2005, S. 3.

[354] Vgl. GENNEP, Übergangsriten.

[355] Vgl. HARRIS, CHAMBERS; einige Briefe Reynolds künden von seinem Italienaufenthalt, The letters of Sir Joshua Reynolds, hg. von JOHN INGAMELLS/JOHN EDCUMBE (Hg.), New Haven, Conn. 2000, S. 4–16.

reist unter Gleichen mit einer ungewissen Bildungsabsicht und einer „Sehnsucht", die schwerlich definierbar scheint.[356] Dass dies keinesfalls den historischen Begebenheiten entspricht, soll auf den nächsten Seiten nach einem kurzen generellen Überblick zur künstlerischen Reise und ihrer Funktion dargelegt werden.

Bereits vor dem 18. Jahrhundert waren die Beweggründe der Mobilität vielseitiger Natur. Der an die Zünfte gebundene *pictor vagabundis* reiste häufig aus finanzieller Not heraus. Hofkünstler waren hingegen in ein kunstpolitisches Beziehungsgeflecht eingebunden, das dem Transfer von Kunst und Künstlern im Gabenaustausch zwischen den Höfen zur Symbolisierung gegenseitiger Anerkennung nutzte. Fürsten förderten künstlerische Reisetätigkeit jedoch nicht nur als Mittel der Distinktion, sondern auch zur Gewinnung von Erkenntnissen über fremde Kulturen und Länder.[357] Die Diskurse des 18. Jahrhunderts produzierten einen Geniekult, der dem Künstler einen neuen gesellschaftlichen Rang verschaffte. Der Geniekult propagierte, dass dieser als Produzent neuer ästhetischer Werke, die durch einen kreativen Regelverstoß gekennzeichnet waren, einen anderen gesellschaftlichen Rang als ein bloßer Handwerker zugedacht bekam.[358] Dieses Künstlergenie verspürte in den zeitgenössischen Narrativen meist einen subjektiven Drang, der eine künstlerische Reisetätigkeit einforderte.[359] Die Reise diente der Verbesserung der Technik und der Erlangung der Meisterschaft in der jeweiligen künstlerischen Profession.[360] Es handelte sich somit um eine Arbeitsreise. Dies wurde auch besonders deutlich durch das hohe Arbeitspensum, das Künstler während ihrer Reise bewältigen mussten. Die sich in Rom aufhaltenden Künstler arbeiteten zumeist in Gruppen. In diesen studierten sie in den ortsansässigen Akademien, in einem Atelier oder kopierten die römischen Meisterwerke.[361] Das klassische Ziel war Rom, aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts war Paris ein vornehmliches Reiseziel, und mit der Erweiterung des britischen Empires reisten immer mehr Künstler bis nach Kalkutta.

Die Anforderungen des Reisens wurden durch eine wachsende Zahl an Ratgeberliteratur flankiert, die junge Reisende unterrichtete, wie ihre Tour möglichst gewinnbringend zu verlaufen habe, sodass der Ablauf, wenn nicht vorstrukturiert,

---

[356] Vgl. MICHAEL MAURER, Sehnsucht. Zur Archäologie eines Reisemotivs, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 19–23.

[357] Vgl. MARTIN WARNKE, Stellvertretende Künstlerreisen, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 31–35.

[358] Vgl. RECKWITZ, Die Erfindung der Kreativität, S. 61.

[359] Vgl. WARNKE, Stellvertretende Künstlerreisen, S. 31–35.

[360] Vgl. ANDREAS BEYER, Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 24–30, hier S. 26–27.

[361] Die Sechs-Tage-Woche der in Rom ansässigen Künstler folgte zumeist einem strikten Arbeitslauf, vgl. CLAUDIA SEDLARZ, Rom sehen und darüber reden. Karl Philipp Moritz' Italienreise und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses, Hannover 2010, S. 166–171.

so doch zumindest mit einem diskursiven Rahmen versehen wurde.[362] Reisen war bereits sozial vorgeprägt. Im Zeitraum zwischen 1750–1815 unterlag die Apodemik zum praktischen Gebrauch, wie die frühneuzeitliche Bildungsreise und die dazugehörige Literaturgattung bezeichnet wurden, jedoch einem erheblichen Wandel, der sich u. a. im Umfang und der inhaltlichen Differenzierung abzeichnete.[363] Werke wie Franz Posselts Apodemik oder Leopold Graf Berchtolds „An Essay to direct and extend the Inquiries of patriotic travelers" kennzeichnen das Ende dieser Entwicklung zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert.[364] Mit einem Umfang von 1370 Seiten[365] oder zwei Bänden[366] waren sie sicherlich nicht ständige Wegbegleiter auf einer Reise. Doch das spezialisierte Programm dieser Apodemiken, welches zwischen Reisen von Staatsdienern, Gelehrten und Künstlern unterschied, verdrängte das holistische Bildungsideal des ganzheitlich Gelehrten und lässt an dessen Stelle den normierten Staatsbürger treten. Die Reise sollte abschließend auf die jeweilige Stellung im Staatsverband vorbereiten.[367]

Die Künstlerreise, als zentraler Übergangsritus in der Bildung und dem Werdegang eines Künstlers, hatte verschiedene Orte zum Ziel. Rom, ob als religiöser Pilgerstätte oder als Zentrum der Antike, kam eine besondere Rolle im Reisen der Künstler zu. Während im 15. Jahrhundert erfolgreich propagiert wurde, dass ein Künstler nur Italiener sein könne, reisten bereits im 16. Jahrhundert nordeuropäische Künstler nach Italien, um ihr Können zu verbessern oder Anstellung in einem Großbauprojekt zu bekommen. Die Rekonstruktion, Imitation und Interpretation der Antike in Bild, Skulptur und Architektur wurde eines der zentralen An-

362 Vgl. CONRAD WIEDEMANN (Hg.), Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposion (Germanistische Symposien-Berichtsbände, 8), Stuttgart 1988; HERMANN BAUSINGER, Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1999; JEREMY BLACK, The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century, Stroud 2011; ARND BAUERKÄMPER/HANS ERICH BÖDEKER/BERNHARD STRUCK (Hg.), Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute, Frankfurt a. M. 2004; JUSTIN STAGL (Hg.), Apodemiken. Eine räsonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Staatsbeschreibung und Statistik, 2). Paderborn 1983; DERS., Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800. Wien 2002; DERS., Franz Posselts „Apodemik". Die letzte „Reisekunst" der Frühen Neuzeit, in: Saeculum, Jahrbuch für Universalgeschichte 62 (2012), S. 135–143.

363 Vgl. JUSTIN STAGL, Art. Apodemik, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 489–491.

364 Vgl. STAGL, Posselts Apodemik, S. 140.

365 Vgl. FRANZ POSSELT, Apodemik oder Die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere. Leipzig 1795.

366 LEOPOLD BERCHTOLD, Vol. 1. An Essay to Direct and Extend the Inquiries of Patriotic Travellers. London 1789; LEOPOLD BERCHTOLD, A List of English and Foreign Works, Intended for the Instruction and Benefit of Travellers, & a Catalogue of the Most Interesting European Travels, Which Have Been Published in Different Languages from the Ear-liest Times, Down to … 1787, London 1789.

367 Vgl. STAGL, Posselts Apodemik, S. 136–137.

liegen der nach Italien reisenden Künstler.[368] Doch was bedeutete die Reise nach Paris in der Praxis und wie wurde sie in der Literatur für den *armchair traveller* aufbereitet?

Besonders während der napoleonischen Herrschaft war Paris ein häufig frequentiertes Reiseziel, das mit seinen Museen, Ausstellungen, zahlreichen Ateliers und dem Reiz des neuen staatlichen Gebildes an Attraktivität gewann. Neben dem klassischen Ziel Italien kam es so zu weiteren Zielen, von denen hier Paris und Indien behandelt werden. Die Wiedereröffnung des *Louvre* per Dekret der Nationalversammlung und die widerrechtliche Aneignung zahlreicher Kunstwerke aus ganz Europa stellte die europäische Öffentlichkeit vor die Frage, ob die Kunstwerke der Antike und Renaissance in Zukunft besser in Paris zu betrachten waren? Der 1802 vereinbarte Frieden von Amiens wurde von zahlreichen Künstlern genutzt, dieser Frage auf den Grund zu gehen.[369] Die neue französische Herrschaft versuchte besonders auf dem Wege der Kunst, ihre Macht zu legitimieren, sodass den Museen und den Künstlern eine besondere Rolle zukam. Die Bedeutung des französischen Museums auf einer europäischen Ebene lässt sich sowohl durch die Besuche anderer Künstler als auch durch Galeriebeschreibungen auf einer Ländergrenzen überschreitenden Ebene analysieren.

Wurden die Reiseziele der Künstler im Großteil der Forschung aus einer nationalen Perspektive verfolgt, wird hier ein europäischer Fokus gewählt und für Teile des Kapitels ein über die Grenzen Europas hinausgehender Fokus appliziert. Doch der Blick auf den indischen Subkontinent wird zeigen, dass die narrative Logik häufig durch westliche Begriffe vorgeprägt war.[370] Im Folgenden wird in erster Linie das Handeln der europäischen Künstler auf dem indischen Subkontinent untersucht. Indien galt vielen englischen Künstlern als gelobtes Land. Es bot eine verheißungsvolle Chance, die britische und indische Oberschicht mit visuellem Material nach den Codes der europäischen Malerei zu versorgen.[371] Besonders englische Künstler reisten zwischen 1769 und 1825 in die Metropolen englischer Einflussgebiete auf dem indischen Subkontinent, um dort für die englische und indische Oberschicht tätig zu sein. Hierbei kam es zu einem begrenzten Austausch, da die europäischen Künstler in ein festes normatives Handlungskonstrukt

368 Vgl. VOLKER PLAGEMANN, Von der Pilgerfahrt zur Reise ins Licht. Künstlerreisen nach Italien, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 36–44.

369 Vgl. NORBERT WOLF, Beute-Kunst-Transfers. Eine andere Kunstgeschichte, Wiesbaden 2010, S. 116–125.

370 Vgl. CEMIL AYDIN, The Politics of Anti-Westernism in Asia, Visions of World Order in Pan-Islam and Pan-Asian Thought, New York 2007.

371 Vgl. HERMIONE DE ALMEIDA/GEORGE H. GILPIN, Indian Renaissance. British Romantic Art and the Prospect of India. (British Art and Visual Culture since 1750 New readings), Burlington 2005; MILDRED ARCHER, India and British Portraiture, 1770–1825, London 1979; MAYA JASANOFF, Collectors of Empire: Objects, Conquests and Imperial Self-Fashioning, in: Past & Present: A Journal of Historical Studies, 184 (2013), S. 109–135.

der Kreation des Visuellen eingebunden waren. Sie schufen häufig Bildmaterial, das im Wesentlichen den künstlerischen und akademischen Vorgaben der europäischen Kunstfelder folgte, und zeigten nur in einem begrenzten Handlungsrahmen Strategien der Annäherung. Die indischen Künstler zeigten sich bei der Adaption europäischer Malstile flexibler als ihre europäischen Kontrahenten, um den wachsenden Markt zu bedienen. Da Wissen immer Stückwerk ist, kann die Geschichte der indischen Wand- und Miniaturmalerei und die der *Company Paintings* nur an einigen Stellen in Nuancen dargestellt werden.[372]

Zeitgenössische Definition des Reisens und der Nutzen des Reisens wurden in Apodemiken intensiv besprochen. Innerhalb der klassischen Typologien des Reisens lässt sich die Künstlerreise jedoch nicht eindeutig zuordnen. Sie findet Schnittmengen mit der Pilgerreise, der Kavalierreise, der Gelehrtenreise und der Reise eines Gebildeten.[373] Bevor nun mit den Reisezielen Rom, Paris und Kalkutta die Künstlerreise unter den zeitgenössischen Bedingungen der Wissensakkumulation, ihrer politischen Implikationen und wirtschaftlichen Verflechtungen untersucht wird, soll an dieser Stelle eine Abgrenzung zur Kavalierstour der Zeit vorgenommen werden.

3.1 Künstlerreise vs. Kavalierstour/*Grand Tour*

Das Reisen war für die Angehörigen adeliger und bürgerlicher Eliten ein Ritual, das den Übergang von der Ausbildungsphase bspw. an einer Universität zum Eintritt in ein offizielles Amt oder in Eheverpflichtungen markierte. Während der Reise wurden Ritterakademien, Höfe, Universitäten und kulturelle Sehenswürdig-

[372] Vgl. STEPHEN MARKEL/TUSHARA BINDU GUDE/MUZAFFAR ALAM (Hg.), India's Fabled City. The Art of Courtly Lucknow (Kat. Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles 2010.

[373] Reisen war in der Frühen Neuzeit im Gegensatz zu anderen Formen der räumlichen Mobilität weiterhin eine elitäre Handlung, die in erster Linie dem Adel, Forschern und Künstlern vorbehalten war. Die frühneuzeitliche Reiseforschung hat in der Vergangenheit einen Fokus auf die Themenbereiche der Überwindung des Raums, dem wirtschaftlichen Austausch sowie die Bildung und Kulturvermittlung gelegt, vgl. ARND BAUERKÄMPER/HANS ERICH BÖDEKER/BERNHARD STRUCK, Einleitung: Reisen als kulturelle Praxis in: DIES., Die Welt erfahren, S. 9–30, S. 11. Zu wirtschaftlichen Verflechtungen in einer anthropologischen Perspektive, die die Wirtschaft als eine Art globale Glaubensrichtung untersuchen, vgl. WOLFGANG REINHARD/JUSTIN STAGL (Hg.), Menschen und Märkte. Studien zur historischen Wirtschaftsanthropologie. (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e.V, 9). Wien 2007. Zahlreiche Arbeiten konzentrierten sich in der Reiseforschung auf das Reisen von Eliten und ihren Stellenwert für den Kulturtransfer in Europa. Apodemiken gaben verschiedene Ratschläge zum Reisen. So ist nach Franz Posselt nicht nur die Bildung des Herzens und des Verstandes wichtig, wenn eine Reise begangen wurde, sondern auch die des Geschmacks, POSSELT, Apodemik oder die Kunst zu reisen, S. 349. Martyns Buch war nicht für den *armchair traveller* geschrieben, sondern sollte aktive Reisende in puncto Architektur, Malerei und Skulptur unterrichten, vgl. THOMAS MARTYN, The Gentleman's Guide in his Tour through Italy, London 1787.

keiten aller Art besucht.[374] Das Betragen und der Fortschritt der jungen Adligen wurden in aller Regel durch einen Hofmeister überwacht, der meist von weiterem Dienstpersonal begleitet wurde.[375] Der Begriff *Grand Tour* lässt sich nicht einfach mit einer Bildungsreise gleichsetzen, da er in der englischen Forschung in erster Linie ein adliges Phänomen beschreibt.

Aufgrund eines mangelnden Austauschs zwischen den national geprägten Forschungskontexten fehlt es bisher an einer einheitlichen Begriffsbildung.[376] Leibetseder schlägt daher vor, die „adlig-patrizische Kavalierstour, studentische peregrinatio academica und professorale Gelehrtenreise als parallellaufende Reiseformen mit ständischer Pointe zu begreifen“[377]. Auch wenn sich generell in der Forschung die Tendenz erkennen lässt, dass die verschiedenen Reiseformen gegen Ende des 18. Jahrhunderts als europäische Rundreise der gebildeten Stände zusammengefasst werden,[378] sollen im Folgenden einige Besonderheiten der Künstlerreise näher beschrieben werden, sodass diese Praxis des Reisens schärfere Konturen erhält. Die Statuten der *Royal Academy of Arts* definieren die Reise eines Künstlers als den Abschluss der Ausbildung, die vor dem Eintritt in die eigentliche Profession des Künstlerdaseins zu absolvieren ist. In Form des Reisestipendiums hatten Reisen den Charakter einer Auszeichnung, die sie zu einem Distinktionsmittel gegenüber den anderen Künstlern machten.

> The Royal Academy will, in times of peace, enable a student, from among those that obtained Gold Medals, to pursue his studies on the continent for the term of three years. He shall be elected from each of the classes, painting, sculpture and architecture in rotation, and shall be allowed the sum of

374 MATHIS LEIBETSEDER, Kavalierstour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2013-08-14. URL: http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de (Stand: 04.02.2015).

375 Vgl. BLACK, British abroad; ELISABETH GARMS-CORNIDES, Hofmeister auf Grand Tour, in: RAINER BABEL/WERNER PARAVICINI (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S.255–274.

376 Vgl. LEIBETSEDER, Kavalierstour.

377 Ebd. Künstlerreise, Adelsreise und Forschungsreise weisen zwar zahlreiche Schnittpunkte auf, aber eine distinkte Betrachtung dieser Reiseformen erscheint bei ihrer zunehmenden Professionalisierung durchaus angebracht. Zur Gelehrtenreise vgl. BARBARA SCHAFF, Reisende Forscher – Forschende Reisende. Unterwegs im 18. und 19. Jahrhundert, in: Georgia Augusta, 9 (2014), S. 6–14; HILDEGARD FRÜBIS, Künstlerreisen. Das Beispiel Ägypten, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2015-12-11. URL: http://www.ieg-ego.eu/fruebish-2015-de URN: urn:nbn:de:0159-2015121108 (Stand: 13.08.2016).

378 Vgl. ebd.

___ for his journey and return, and the sum of ___, annually, for his expenditure.[379]

Die Londoner Situation ist mit den anderen europäischen Akademien vergleichbar, die das Reisestipendium meist ebenfalls an Studierende vergaben, die sich in einem internen Wettkampf durchgesetzt hatten.[380] Stipendien sollten ermöglichen, dass aus dem Lernenden „ein voller Künstler" werden kann, wie es Gottfried Schadow in einer Empfehlung für Friedrich Tieck schrieb, der sich für ein Romstipendium bewarb.[381] Neben dem finanziellen Unterschied ist auch ein deutlicher Unterschied im Alter der Reisenden zu konstatieren. Philip Chesterfield war beim Start seiner Reise von 1746–1752 lediglich 14 Jahre alt und wurde vom Hofmeister Walter Harte (1708/09–1774), der für seine Erziehung zuständig war, begleitet. Sein Vater, der vierte Graf von Chesterfield, sah die *Grand Tour* als eine hervorragende Vorbereitung für eine diplomatische Karriere.[382] Künstler waren hingegen

[379] ANONYM, Royal Academy of Art in London. Laws Relating to the Schools, the Library and the Students, London 1814, S. 22. Die Reisestipendien wurden aufgrund andauernder Kriege über einen längeren Zeitraum nicht vergeben, vgl. HUTCHISON, Royal Academy, S. 74.

[380] Im Reglement der Berliner Akademie heißt es zur Vergabe von Stipendien: „Diejenigen von den Eleven aber, welche sich am allervorzüglichsten auszeichnen, sollen auf den Vorschlag der Akademie einige Unterstützung, hier sowohl, als wenn sie auf Reisen gehen, erhalten, und auf dieselben nach ihrer Zurückkunft bey der Besetzung der akademischen Stellen vorzüglich Rücksicht genommen werden", REGLEMENT, Akademie S. 33–34. Die Akademie der Künste gewährte auch zahlreiche Reisestipendien an Künstler und Gelehrte wie Hans Christian Genelli und Friedrich Tieck. So erhielten bspw. die Gebrüder Genelli für ihre Romreise durch den Kurator der Berliner Akademie der Künste Heinitz für die Jahre 1786/87 eine Beihilfe von 100 Talern, vgl. HANS EBERT, Über Hans Christian Genelli und seine Beziehungen zum Berliner Kultur- und Geistesleben um 1800, in: Staatliche Museen zu Berlin 17 (1976), S. 175–188, hier S. 176. Auch Friedrich Tieck bekam durch die Berliner Akademie der Künste die Zusicherung, für drei Jahre ein Reisestipendium in Höhe von 200 Talern jährlich für einen Italienaufenthalt ausgezahlt zu bekommen. Er konnte seine Reise jedoch aufgrund kriegerischer Auseinandersetzungen nie antreten und arbeitete stattdessen in Paris, vgl. JÜRGEN JOACHIMSTHALER, Ortlos in Paris. Friedrich Tiecks Reisebriefe an seinen Bruder Ludwig (1797–1801), in: HELMUT PEITSCH (Hg.), Reisen um 1800, München 2012, S. 139–163, S. 140. Karl Friedrich Schinkel finanzierte sich seinen Italienaufenthalt hingegen selbst durch das Ersparte seiner ersten Aufträge, vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Die erste Reise, 1803–1805, in: GEORG FRIEDRICH KOCH/HELMUT BÖRSCH-SUPAN (Hg.), Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824 (Denkmäler deutscher Kunst), München 2006, S. 14–27, hier S. 14. In der Pariser Akademie der Künste orientierte sich die Ausbildung der Künstler im Wesentlichen an einer kompetitiven Komponente, die ihren Ausdruck im „Prix de Rome" fand, der dem Gewinner ein Romstipendium zusprach, vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 106.

[381] Vgl. GStA PK Berlin, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 199.

[382] Vgl. JOHANNA OEHLER, „ You Cannot Rise in the World Without Forming Connections". Philip Stanhopes Grand Tour als Einführung in die Kommunikationsnetzwerke Europas, in: STEFFEN HÖLSCHER/SUNE ERIK SCHLITTE (Hg.), Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure, Göttingen 2015, S. 337–395; EVELYN GOTTSCHLICH, Politness oder die Kunst, die Außenseite eines Menschen zu glätten? Die englische und deutsche Rezeption von Chesterfields Briefen, in: UWE ZIEGLER/HORST CARL (Hg.), „In unserer Liebe

in der Regel deutlich älter, wenn sie ihre Italienreise antraten. Karl Friedrich Schinkel war beim Antritt seiner Reise 22, Ozias Humphry 31 und James Northcote 30 Jahre alt.[383] Die Reisen unterschieden sich nicht nur in ihrem finanziellen Rahmen und dem Alter der Reisenden, sondern auch in den kulturellen Milieus, in denen sie sich vollzogen. Der adlige Kavalier verließ auf seinen Reisen selten den schützenden Raum seines Standes.[384] Chesterfield bekam von seinem Vater genaueste Instruktionen für seine Reise, sodass der Sohn in das Beziehungs- und Patronagenetzwerk des Vaters eingeführt wurde.[385] Ähnliches gilt für Künstler auf Reisen, die meist ein bestehendes Netzwerk vor Ort benutzten, das bereits durch andere Künstler geschaffen worden und zumeist national geprägt war. Die englischen Reisenden trafen sich in Rom im *English Coffee House*, hoben ihr Geld beim englischen Bankier ab und verfolgten von Rom aus gemeinsame Reiseziele.[386] So schrieb der englische Künstler Joshua Reynolds einer Bekannten, nachdem er ihren Brief erhalten hatte, der offenbar viele triviale Nachrichten enthielt, folgende Zeilen:

> Your letter I receiv'd with a great deal of Pleasure and as tis increasing a pleasure to communicate it I read it to a great many English that were at the Coffee House but without mentioning the writer (tho if I had, it would have been much to your honour) for you must know when a Letter comes from England we are all impatient to hear news, and indeed your letter was full of it, and however it happened every person took the same pleasure in it.[387]

---

nicht glücklich". Kultureller Austausch zwischen Großbritannien und Deutschland 1770–1840, S. 69–90.

383 Vgl. V. REMINGTON, Art. Ozias Humphry (1742–1810), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Oct 2007, http://www.oxforddnb.com/view/article/14165 (Stand: 28.05.2016); MARTIN POSTLE, Art. James Northcote (1746–1831), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/20326 (Stand: 28.05.2016); Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824, hg. von FRIEDRICH KOCH/HELMUT BÖRSCH-SUPAN (Denkmäler deutscher Kunst, Lebenswerk, begr. von Paul Ortwin Rave; Bd. 19), München 2006.

384 Zur Begrenztheit kulturellen Kontaktes vgl. URS BITTERLI, Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontaktes vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, München 1986, bes. S. 17–54. Zur Frage, ob es die Adelsreise als Typ gab, vgl. WERNER PARAVICINI, Der Grand Tour in der europäischen Geschichte: Zusammenfassung, in: RAINER BABEL/WERNER PARAVICINI (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S. 657–674.

385 Vgl. OEHLER, Stanhopes, S. 380.

386 Royal Academy of Arts Archive, James Northcote, Rome, to Samuel Northcote, Plymouth, Devonshire, England, NOR/37, 16.09.1777; Northcote, Rome, to Sam. Northcote, Plymouth, Devonshire, England 11 Sep 1778, RAA/NOR/44, 11.09.1778.

387 LETTERS REYNOLDS, INGAMELLS, S. 11–12.

Auch James Northcotes erste Anlaufstelle bei seiner Ankunft in Rom war das *English Coffee House*.[388] Neben diesem gab es eine Reihe weitere Kaffeehäuser, die für den Austausch unter Reisenden und als genereller Treffpunkt genutzt wurden: „There are in this city numerous coffeehouses. I frequently pass an hour at the close of the evening in one of them, and hear political subjets occasionaly debated, with a degree of freedom and publicity really surprising."[389] Besondere Bekanntheit als Treffpunkt der in Rom ansässigen Gruppierungen von Künstlern und Reisenden hatte weiterhin das *Cafè Grecco*, in dem sich Johann Wolfgang von Goethe oder Berthel Thorvaldsen aufgehalten haben sollen.[390] In Rom hatte sich in der Gegend um die *Piazza di Spagna* und *Piazza del Popolo* ein Fremden- und Künstlerviertel entwickelt, was dazu führte, dass bekannte Protagonisten der Zeit wie Angelika Kauffmann, Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann häufig in nächster Nähe innerhalb der Stadt lebten.[391] Oft waren ihre Räumlichkeiten zuvor bereits von Künstlern bewohnt worden, sodass sich darin bereits eine Malstätte vorfand.[392]

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Künstler und Adel auf Reisen lässt sich in der finanziellen Ausstattung festmachen. So verfügten die meisten Künstler, die sich auf eine Italienreise begaben, nur über mäßige Rücklagen und mussten sich mit Ausgaben von 50 £ für ein Jahr begnügen, wohingegen ein junger Adliger für eine drei Jahre andauernde *Grand Tour* gut 5000 £ ausgeben konn-

[388] „I had another letter in my pocket which the Baron had given me at Genova but it was only directed to Mr. Moore Rome […] he sent his man with me to the English coffe house where Mr. Moore lived he was not at home and all my things were laid at his door, but he soon came and after we had breakfasted he was so kind as to go immediately with me to see for lodgings which we soon found a painter had lived in them before one Mr. Allen a scotch man who had fitted them up on purpose for himself so that they are very commodious for a painter", Royal Academy of Arts Archive, James Northcote, to Saml. Northcote, Plymouth, England 18 Nov 1777, RAA/NOR/38. Nicht nur eine Kolonie holländischer und flämischer Maler, die sogenannten Bentvueghels, war eine Gemeinschaft ausländischer Künstler in Rom. Die britischen Künstler hatten ihren zentralen Treffpunkt im *English Coffee House* auf der *Piazza di Spagna* in Rom. In David Allans Bild „The Arrival of a Young Traveller and his Suite During the Carnival in Piazza de' Spagna" ist ein Haus mit „Caffe degli Englesi" überschrieben, das den Ort im Herzen der Stadt in der Nähe der Spanischen Treppe situiert, vgl. DAVID ALLAN, The Arrival of a Young Traveller and his Suite during the Carnival in Piazza de' Spagna, Rome, Royal Collection, RCIN 913352, 1775. Auch polnische Maler wie Franciszek Smuglewicz reisten nach Italien, um ihre Kunstfertigkeit durch das Studium der alten Meister zu verbessern, vgl. JANE FEJFER/TOBIAS FISCHER-HANSEN/ANNETTE RATHJE (Hg.), The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist, Kopenhagen 2003, S. 402.

[389] JOHN OWEN, Owen's travels into different parts of Europe, in the years 1791 and 1792 with familiar remarks on places men and manners, Vol. II, London 1796, S. 61.

[390] Vgl. FRIEDRICH NOACK, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Berlin 1927, S. 493–498.

[391] Vgl. PLAGEMANN, Pilgerfahrt, S. 39–40.

[392] Vgl. James Northcote, to Saml. Northcote, Plymouth, England 18 Nov 1777, RAA/NOR/38, 18.11.1777.

te, um sie in angemessener Weise zu absolvieren.[393] Künstler auf Reisen waren hingegen häufig darauf angewiesen, weitere Finanzquellen zu erschließen. So gab bspw. James Northcote seinem Bruder Samuel Instruktionen, wie einige von James' Bildern in England zu verkaufen seien, um weiteres Geld für seine Reise zu bekommen.[394]

Es lässt sich konstatieren, dass neben der traditionellen Reisetätigkeit, die bspw. im Auftrag eines fürstlichen Mäzens vollzogen wurde, im 18. Jahrhundert mehr und mehr Künstler aus anderen Beweggründen reisten. Ihre Reisen wurden häufig weiterhin durch höfische Patronage gefördert, aber hinzu traten zahlreiche andere Förderungsmöglichkeiten wie Akademiestipendien, Eigenfinanzierungen, Kredite und bürgerliche Finanziers.[395] Zwar lassen sich zahlreiche Parallelen zwischen der künstlerischen Reise und der adeligen Kavalierstour feststellen, aber besonders die wiederholten Abgrenzungsbemühungen der historischen Akteure, auf die noch genauer eingegangen wird, machen eine Unterscheidung der Reiseformen nötig und möglich.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatten sich die diskursiven Formationen des künstlerischen Feldes dahingehend geändert, dass die Reise für den Künstler ein Teil der habituellen Prädeterminationen wurde. Die Praxis des Reisens von Künstlern im späten 18. Jahrhundert wurde durch diskursive Praktiken (Apodemiken), institutionelle Mittel (Stipendien), Mäzene (Bürger, Adel) wie auch durch den wachsenden Kunstmarkt ermöglicht. Diese zunehmenden institutionellen wie diskursiven Rahmungen der Handlungen führten zur Ausweitung des Reisens.

---

393 Vgl. KIRSTIN OLSEN, Daily Life in 18th-Century England. Westport, Conn. 1999, S. 203. Die Angaben zu den Kosten einer Reise auf dem Kontinent für britische Künstler variieren erheblich. So gibt Kelly jährliche Kosten von 150 £ für Gentlemen auf Reisen an, während die Kosten in die Höhe schnellen konnten, sobald bspw. Einkäufe für eine Kunstsammlung getätigt wurden, sodass Kosten von 1000 bis 10 000 £ erreicht wurden, vgl. KELLY, Society of Dilettanti, S. 13. James Northcote arbeitete, bevor er seine Italienreise antrat, in Portsmouth, wo er zahlreiche Porträts malte, um seine Reise zu finanzieren: „The great object with I was to visit Italy as soon as possible in hopes to make myself more able in my profession by seeing and studying the works of the ancient masters, I determined therefore to give up this prospect of present profit, and on the contrary, to spend towards I improved in the Art that money which I had now gained by it, being between four and five hundred pounds", BRITISH LIBRARY, The Life of the Painter James Northcote, BL/ADD/MSS/47790, S. 182.

394 „He could not have them from Sir Joshua for less than seventy or more most likely eighty guineas as they have hands in them but if he will give thirty guineas for the both he may have them, as they money will be more useful to me now than a hundred here after it", Royal Academy of Arts Archive, James Northcote, Rome, to Samuel Northcote, Plymouth, Devonshire, England 16 Sep. 1777, RAA/NOR/37.

395 Häufig wurden die Auslandsaufenthalte von Künstlern durch private Zuwendungen finanziert, wie es bspw. bei der Italienreise Johann Heinrich Füsslis der Fall war: „You must know that he has a bare maintenance; and that a munificent friend in England is at the principal expense of supporting him while he studies abroad", The Collected Letters of Henry Fuseli, hg. von DAVID WEINGLASS, London 1982, S. 14, vgl. GStA PK Berlin Rep. 76 Ve. Sekt. 17 Abt. V. Nr. 1, Bd. 4, Der Concurs junger Künstler, welche zu ihrer weiteren Ausbildung auf öffentliche Kosten reisen sollen, unpaginiert.

Einerseits wurde Reisen so für weite Kreise der Künstler möglich, andererseits wurde es, falls ein Künstler keine Reise antrat, zu einem Ausschlusskriterium für den Erfolg innerhalb des Feldes. Wenngleich sie keineswegs zwingend war, war sie ein Mechanismus des Ausschlusses, der über die Güteklasse der Ausbildung eines Künstlers entscheiden konnte. Reisen kann dementsprechend eine Funktion der Inklusion/Exklusion attestiert werden, die im Folgenden an weiteren Fallbeispielen ausgeführt wird. Hierzu werden in einem ersten Schritt die Italienreise und der Streit um das authentische Objekt in den Blick genommen. Neben der praktisch orientierten Ratgeberliteratur lässt sich die künstlerische Reise in ihrer Motivation ebenfalls durch die theoretischen Arbeiten zur Entstehung des Klassizismus begründen. Die Arbeiten Jonathan Richardsons, Joshua Reynolds und Johann Joachim Winckelmanns gaben einen diskursiven Rahmen für eine Italiensehnsucht junger Künstler. Die Betrachtung der Italienreise erfolgt in erster Linie unter dem Aspekt des Abschlusses der künstlerischen Ausbildung und der Aneignung relevanten Wissens für die Arbeit eines Künstlers.

3.2 Italien. „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“[396]

> Ich glaube, ich bin nach Rom gekommen, denjenigen, die Rom nach mir sehen werden, die Augen ein wenig zu öffnen: ich rede von Künstlern: denn alle Kavaliere[e] kommen als Narren hier und gehen als Esel wieder weg; dieses Geschlecht der Menschen verdient nicht, daß man sie unterrichte und lehre.[397]

Winckelmanns Abgrenzung zum Typ des Kavaliers, Connaisseurs und Dilettanten ist typisch für die Zeit und wurde ebenso von William Hogarth und Joshua Reynolds praktiziert.[398] Der Künstler ging als Lernender auf Reisen und grenzte sich zum Kavalier auf Reisen ab. Das Anliegen Winckelmanns, die Stadt Rom zum Zentrum der Antikenbegeisterung und Pilgerstätte der klassizistischen Bewegung zu machen, war ein voller Erfolg. Seine Schriften wurden in zahlreiche weitere

[396] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, An Genzmer, Rom 01.06.1756, in: WALTHER REHM (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. Briefe, Bd. 1, 1742–1759, Berlin 1952, S. 223.

[397] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, An Hieronymus Dietrich Berendis, Rom, wahrscheinlich 07.07.1756, in: EBERHARD HAUFE (Hg.), Deutsche Briefe aus Italien, Von Winckelmann bis Gregorovius, Leipzig 1965, S. 11.

[398] Zur Reynolds und seiner Kritik gegenüber dem Typus des Zeitgenössischen vgl. BREWER, Pleasures, S. 252–253. Hogarth und seinen Tricks, um „Kenner“ der Kunst bloßzustellen, analysiert WERNER BUSCH, Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick, in: DERS. (Hg.), Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney, München 2010, S. 57–76, hier S. 64–65. Zum Begriff des Dilettanten und Connaisseurs vgl. LAURENZ LÜTTEKEN, Art. Dilettant, in: JENS JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Stuttgart 2005, Sp. 1021–1023.

Sprachen übersetzt und feierten europaweite Anerkennung.[399] Sie veranschaulichten den kosmopolitischen Charakter des Zeitalters der Aufklärung und Empfindsamkeit.[400] Doch ebenso zeittypisch waren der offene Dissens zwischen Winckelmann und seinen Zeitgenossen und die Kritik an sowie der Entwurf von Gegendarstellungen zu seinen Theorien. So ging es Karl Philipp Moritz nicht nur um die Autopsie am Original, sondern auch um die Interaktion zwischen Werk und Betrachter. Er stellte den Rezipienten auf eine Stufe mit dem Künstler, der gleichsam mit dem Erfassen des Kunstwerks einen poetischen Akt vollziehe.[401] Die Rückbesinnung auf die Antike während des späten 18. Jahrhunderts fand ebenso in England ihre Anhänger:

> You say you have lately read Hogarths analysis of Beauty. I read it many years since when I was at Plymouth but have quite forgot it now but fancy his book is did on wrong principles but if you want to find truth and instruction you must read Sir Joshuas discourses for those contain more that all the books put together that have been write before and there seems hardly anything left more to say. But elegance, grace and greatness is only to be learnt from the antique next to nature itself and then from Rafael's pictures.[402]

Der Disput zwischen Hoch- und Populärkultur, der bereits bei der Gründung der Institution stattgefunden hatte, setzte sich in den Reisen fort. James Northcote deutete im Brief an seinen Bruder Samuel bereits den Disput zwischen Reynolds und Hogarth an. Während Hogarth besonders durch seine Genrebilder, die häufig moralische Themen zum Inhalt hatten, bekannt wurde, war es Reynolds, der mit seinen *Discourses* versuchte, eine Programmatik der englischen Kunst zu entwerfen, die sich an kontinentale Vorbilder anlehnte.[403] Northcote, der sich später gern als

---

399 Vgl. THOMAS GAEHTGENS (Hg.), Johann Joachim Winckelmann (Studien zum 18. Jahrhundert), Hamburg 1986.

400 Vgl. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764; URS MÜLLER, Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des ancients et des modernes (Transfer, 24,1), Leipzig 2005; KLAUS-WERNER HAUPT, Johann Joachim Winckelmann, Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kunstwissenschaft, Weimar 2014.

401 Vgl. SEDLARZ, Rom sehen, S. 148–150.

402 Royal Academy of Arts Archive, James Northcote, London, Saml. Northcote, Plymouth, Devonshire 25 Jan 1776, RAA/NOR/16, 15.01.1776. Auch wenn Northcote als Schüler Reynolds sicher nicht unvoreingenommen war, gab es durchaus zahlreiche Hinweise dafür, dass die Lehren Hogarths im späten 18. Jahrhundert nicht auf viele Anhänger stießen, vgl. BREWER, Pleasures, S. 215–217.

403 Zu William Hogarth und seinen Satiren vgl. MARK HALLETT, The Spectacle of Difference, Graphic Satire in the Age of Hogarth, New Haven 1999. Zu Joshua Reynolds als Präsident der Royal Academy und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens vgl. MARTIN POSTLE (Hg.), Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity (Kat. Palazzo dei Diamanti, Tate Britain), London 2005. Zu Reynolds als Künstler vgl. ELLIS WATERHOUSE, Reynolds, New York 1973. Zu Reynolds

Sekretär Reynolds' inszenierte, stand womöglich zur Seite, um einige Notizen beim Abfassen seiner *Discourses* ins Reine zu schreiben. Northcote sah die höchsten Prinzipien der Kunst in den Werken der Antike vereint. Danach waren die Bilder der Renaissance zu nennen, die für Zeitgenossen die Gebote der nachantiken Malerei in Perfektion erfüllten. Berühmte Meister der Renaissance wie Leonardo, Titian oder Raphael galten als Leitfiguren.

3.2.1 Der Streit um das authentische Objekt

Viele Reisende strebten einen Aufenthalt in Italien oder Griechenland an, um die antiken Klassiker an ihrem Ursprungsort kennenzulernen.[404] So vereinten sich in Rom schon seit dem 16. Jahrhundert Gruppierungen von Künstlern aus den unterschiedlichsten europäischen Regionen: den Niederlanden, Frankreich und dem Alten Reich.[405] Das Aufeinandertreffen von Künstlern unterschiedlicher Herkunft im begrenzten Raum Roms war jedoch nicht immer frei von Konflikten, und so wurden Abgrenzungsversuche nicht nur zwischen Künstlern und Dilettanten unternommen, sondern auch unter den Nationen der Künstler. Bereits die Malergruppierung der „Bentveughels", die heute in erster Linie für ihre Trinkrituale bekannt ist, hatte zahlreiche Auseinandersetzungen mit den Mitgliedern der „Accademia di San Luca".[406] Streitereien innerhalb der „Gelehrtenrepublik" traten meist vermehrt während eines Paradigmenwechsels auf und vollzogen sich nicht nur im 17. Jahrhundert, sondern besonders innerhalb des 18. Jahrhunderts. Winckelmann bediente sich zur Profilierung seiner Position ebenso des offenen Dissenses und proklamierte nicht selten, dass er sich in Rom unter „Dummköpfen und Pedanten" befinde, wobei er sowohl italienische als auch deutsche Gelehrte angriff.[407] Polemiken gegenüber anderen Gelehrten sind jedoch nicht als

und Hogarth im Vergleich aus kunsthistorischer Perspektive vgl. WERNER BUSCH, Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney, Berlin 2010.

404 Vgl. GERRIT WALTHER, Antike als Reiseziel? Klassische Orte und Objekte auf dem Grand Tour zwischen Humanismus und Aufklärung, in: RAINER BABEL/WERNER PARAVICINI (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S. 129–143.

405 Vgl. ANGELIKA LORENZ, Italien. Teil 2: Sehnsuchtsorte nordeuropäischer Künstler vom 16. bis 19. Jahrhundert, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 95–100.

406 Vgl. FRANCIS HASKELL, Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996, S. 35.

407 Zit. Nach HELLMUT SICHTERMANN, Winckelmann in Italien, in: THOMAS GAEHTGENS (Hg.), Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768, Hamburg 1986, S. 121–160, hier S. 135. Seine Bereitschaft zum Streit und der gelehrten Polemik machen Winckelmann zu einem typischen Vertreter seiner Zeit, in der die kritische Schärfe gegenüber den Fachgenossen zum Repertoire des Wissenschaftlers gehörte. Vertiefend zu Winckelmann vgl. ERNST OSTERKAMP, Johann Joachim Winckelmanns „Heftigkeit im Reden und Richten". Zur Funktion der Polemik in Leben und Werk des Archäologen, in: JENS BISKY (Hg.), Ernst Osterkamp, „Der Kraft spielende Übung".

charakterliche Schwäche oder verbaler Ausfall zu werten, sondern bedürfen einer funktions- und wissenschaftsgeschichtlichen Auswertung. So lässt sich die Polemik oder der gelehrte Streit als eine verhaltenstechnische Emanzipation vom Hofe interpretieren, in der der manierierte „Antichambre-Stil" des Hofes abgelegt und gegen eine polemische Schärfe und gelehrte Unhöflichkeit ausgetauscht wurde. Weiterhin sind Winckelmanns Angriffe gegenüber Fachgenossen als ein Versuch zu werten, Forschungsgegenstände zu sichern, die einen neuen Grad der Öffentlichkeitswirksamkeit erlangt hatten. Durch den Angriff auf seine italienischen Kollegen versuchte er, den Zugriff auf die Städte Vesuvs zu sichern.[408] Auf einer weiteren Ebene lassen sich in den Konfliktsituationen auf Reisen Austausch und Abgrenzung zwischen den Nationen feststellen.

Das Verhältnis Winckelmanns zu zeitgenössischen italienischen Altertumswissenschaftlern war durchaus als gespalten zu bezeichnen. So war bspw. seine Arbeit zu den „Herculanischen Entdeckungen" als eine Abrechnung mit der neapolitanischen „Accademia Ercolanese" interpretiert worden, welcher der deutsche Gelehrte gern selbst angehört hätte. Doch die Rezensionen italienischer Gelehrter zu Winckelmanns Arbeit lassen erahnen, dass dieser als „esso Sassone" oder „il Prussino Antiquario", also als Fremder gesehen wurde, oder aber, dass die italienischen Gelehrten ihr Feld schlicht mit denselben Strategien verteidigten, mit denen es Winckelmann zu erobern versuchte.[409] Das auf Autopsie beruhende Urteil des Kenners war nach Winckelmanns Diktum dem Betrachten von Kopien vorzuziehen. Dieses Urteil konnte er vom Ende des Jahres 1755 in Rom an den Originalen schulen. Hierzu begab er sich regelmäßig in den Vatikan und andere wichtige Sammlungen Roms, um sich die kulturellen Codes der griechischen und römischen Originale durch Sehen und die Anfertigung von ausführlichen Beschreibungen anzueignen.[410] Das wiederholte Aufsuchen des Objekts, das Verweilen am Ort, wurde zum kennerschaftlichen Signum, das dem Gelehrten eine Mischung

Studien zur Formgeschichte der Künste seit der Aufklärung, Göttingen 2010, S. 70–97. Zur Streitkultur in der kunsttheoretischen Diskussion innerhalb des 18. Jahrhunderts vgl. FRANZ JOSEF WORSTBROCK/HELMUT KOOPMANN (Hg.), Formen und Formgeschichte des Streitens, Der Literaturstreit, Tübingen 1986. Zur aktuellen Forschung der Gelehrten Polemik in einem interdisziplinären Ansatz, die sich besonders mit dem Dissens in der europäischen Philosophie, Theologie und in den historischen und philologischen Wissenschaften auseinandersetzt, vgl. KAI BREMER/CARLOS SPOERHASE (Hg.), Gelehrte Polemik. Interkulturelle Konfliktverschärfungen um 1700, Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit, 15 (2011). Zur öffentlichen Debattenkultur der Aufklärung vgl. URSULA GOLDENBAUM (Hg.), Appell an das Publikum, die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1687–1796, 2 Bde., Berlin 2004.

408 Vgl. OSTERKAMP, Heftigkeit im Reden und Richten, S. 84–87.

409 Vgl. ebd.

410 Vgl. DANIEL GRAEPLER, „Die Kupfer sind erbärmlich" – Reproduktionen der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert, in: MANFRED LUCHTERHAND/LISA ROEMER (Hg.), Abgekupfert, Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, Petersberg 2013, S. 115–132, hier S. 120.

aus kulturellem und symbolischem Kapital verschaffte und das Winckelmann zur Abgrenzung gegenüber anderen verwendete:

> „Richardson hat die Paläste und Villen in Rom, und die Statuen in denselben, beschrieben, wie einer, dem sie nur im Traume erschienen sind: viele Paläste hat er wegen seines kurzen Aufenthalts in Rom gar nicht gesehen, und einige nach seinem eigenen Geständnisse, nur ein einzigesmal."[411]

Winckelmann propagierte nicht nur das auf Autopsie beruhende kennerschaftliche Urteil, sondern er sprach seinen Vorgängern ebendiese Fähigkeit ab. Dass sich hinter diesem rhetorischen Mittel nicht nur die Streitsucht eines Einzelnen verbarg, sondern auch ein gewisses Kalkül, sich als Gelehrter und Kenner zu etablieren, erscheint als evident. Denn Winckelmanns Vorrede grenzt sich in polemischer Weise von zuvor publizierten Arbeiten ab und spricht diesen keinerlei Wert zu, besonders nach der Veröffentlichung seiner eigenen Arbeit:

> Es ist dasselbe eine Erläuterung niemals bekannt gemachter Denkmale des Alterthums von aller Art, sonderlich erhobener Arbeiten in Marmor, unter welchen sehr viele schwer zu erklären waren andere sind von erfahrenen Alterthumsverständnigen, theils für unauflösliche Rätsel angegeben, theils völlig irrig erkläret worden. Durch diese Denkmale wird das Reich der Kunst mehr, als vorher geschehen, erweitert; es erscheinen in denselben ganz unbekannte Begriffe und Bilder, die sich zum Theil auch in den Nachrichten der Alten verlohren haben, und ihre Schriften werden an vielen Orten, wo sie bisher nicht verstanden worden sind, auch ohne Hülfe dieser Werke nicht haben können verstanden werden erkläret, und in ihr Licht gesetzet. Es besteht dasselbe aus zweyhundert und mehr Kupfern, welche von dem größten Zeichner in Rom, Herrn Johann Casanova. […] Diese Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst, und der Zeit, und besonders meinem Freunde, Herren Anton Raphael Mengs.[412]

Nachdem Winckelmann allen bisherigen Mitstreitern der Altertumswissenschaft mangelhafte Arbeit unterstellte, bemühte er sich, sein eigenes Werk durch die Auswahl der Untersuchungsgegenstände, die Wahl seiner Sprache, seine Fachkenntnis und schließlich durch die Illustrationen als etwas Einzigartiges darzustellen, das bisher nicht publiziert worden war und die Welt der Kunst erneuern sollte.

Doch die gelehrten Polemiken Winckelmanns sind keinesfalls neu oder nur auf den Charakter des Bibliothekars, Archäologen und Antiquars zurückzuführen, sondern sie verweisen auf eine lange gelehrte Tradition, welche im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurde. Der wissenschaftliche Disput zwischen den Sophisten und den Philosophen, der sich von 430 bis 330 v. Chr. vollzogen hatte, fand in der

411 WINCKELMANN, Kunst des Alterthums, S. XIV–XXVI
412 Ebd. S. XXV–XXVI.

Frühen Neuzeit eine Fortsetzung in der Auseinandersetzung zwischen Scholastikern und Humanisten.[413] Während die Scholastiker die Universitäten dominierten und für den Gebrauch der aristotelischen Logik plädierten, entdeckten die Humanisten den besonderen Wert der klassischen Beredsamkeit wieder. Zwischen diesen für lange Zeit in friedlicher Koexistenz bestehenden Welten brach die alte Abneigung zwischen Philosophie und Literatur wieder auf. Der pedantische Gelehrte wurde im 17. Jahrhundert zur Zielscheibe von Satiren der Literatur und Kunst, in denen ihm vorgeworfen wurde, dass er unfähig sei, feine Empfindungen und Gedanken zu entwickeln. Die wachsende Komplexität der Gelehrtenwelt, die sich allein in dem schieren Umfang von Werken wie Johann Georg Graevius, Jakob Gronovius und Bernhard de Montfaucon niederschlug, wurde von vielen Dichtern, Schriftstellern und Politikern schlicht ignoriert.[414]

Winckelmanns Publikationen waren ein Teil dieser Auseinandersetzung. Seine „Gedancken über die griechischen Wercke in Mahlerey" und die folgenden Werke führten letztendlich zu einer Neuaufstellung des Kanons der Statuen und einem breiten Diskurs über die berühmten Werke der Antike in der Theorie der Kunst, der u. a. von Lessing, Herder, Schiller, Reynolds und Goethe geführt wurde. Die deutlichere Unterscheidung zwischen griechischen und römischen Werken, die Winckelmann in seinen Arbeiten durchführte, machten es möglich, römische Kopien von griechischen Originalen zu unterscheiden, sodass für Statuen eine neue Rangordnung etabliert wurde.[415]

Die von Winckelmann angewandte Praktik der Polemik verfolgten andere Gelehrte ebenso virtuos wie er selbst: „Winkelmann was the parasite of the fragments that fell from the conversation of the tablets of Mengs, a deep scholar, and better fitted to comment a classic than to give lessons on art and style, he reasoned himself into frigid reveries and Platonic dreams on beauty."[416] Der aus der Schweiz stammende Johann Heinrich Füssli, der hier Winckelmann und Mengs kritisierte, hatte sich intensiv mit dem Werk Winckelmanns auseinandergesetzt und hatte durch seine Übersetzung von Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" wesentlichen Anteil an der Rezeption der Winckelmann'schen Theorie im englischen Sprachraum.[417]

Der Konflikt zwischen William Hogarth und Joshua Reynolds entzündete sich an der Frage, wie stark sich die englische an die kontinentale Kunst anpassen durf-

[413] Vgl. JOSEPH LEVINE, Streit in der Gelehrtenrepublik, in: KAI BREMER/CARLOS SPOERHASE (Hg.), Gelehrte Polemik. Interkulturelle Konfliktverschärfungen um 1700, Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit, 15 (2011), S. 125–145.

[414] Vg. LEVINE, Streit, S. 126–140.

[415] Vgl. GRAEPLER, Reproduktionen der Antike, S. 120–121.

[416] The Life and writings of Henry Fusseli, hg. von JOHN KNOWLES, Bd. 2, London 1831, S. 13–14.

[417] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Reflections on The Painting And Sculpture of The Greeks: With Instruc-tions for The Connoisseur, And An Essay on Grace in Works of Art. Translated from the German original […], hg. von HENRY FUSSELI, London 1765.

te.[418] Mit der Gründung der *Royal Academy of Arts* wurde eine mächtige Institution im künstlerischen Feld Englands etabliert, die sich durch ihren Präsidenten prominent gegen eine britische Kunst – in der von Hogarth propagierten Form – aussprach. Hiermit einher ging eine Verschärfung des Tons gegenüber Kunst, die sich nicht in den von Reynolds etablierten Kanon fügte.[419] Hogarth, der „great painter of mankind"[420], verfasste eine Art empirische Ästhetik, die englische Kunstkenner – die sogenannten Connaisseurs – in scharfer Weise kritisierte und gegen den Kavalier auf Reisen agitierte, der auf seiner Reise die falschen Schlussfolgerungen aus den Klassikern der Antike und der italienischen Malerei zog. Innerhalb der Vorgaben der gemeinsamen Kunstbetrachtung Henry Fieldings und Hogarths sollte ein Bild eine Verbindung zum Alltäglichen aufweisen. Diese Verbindung sollte durch moralische Bildserien, die die „Verrohungen" der englischen Gesellschaft anprangerten, in die Tat umgesetzt werden. Zusammen mit Fielding stimmte er das Plädoyer für einheimische Künstler an, die vor der Invasion schlechter Kopien aus dem Ausland geschützt werden sollten.[421] Hogarths Versuch in „The Analysis of Beauty", das Schöne einer objektiven Analyse zu unterziehen, wurde von zahlreichen Zeitgenossen mit polemischer Replik beantwortet. Eine dieser Antworten mit dem Titel „The Analysis of Deformity" stammte vom jungen Maler und Stecher Paul Sandby (1731–1809), der nach seiner Ankunft in London im Jahr 1752 versuchte, sich im umkämpften künstlerischen Feld zu etablieren.[422] Der Streit der beiden Künstler entbrannte im Wesentlichen an der Frage, wie eine englische Akademie der Künste zu etablieren sei. Während Sandby für das kontinentale Modell plädierte, war Hogarth für ein weitaus weniger kompetitives und eigenständiges Modell.[423] In den acht Satiren stellt Sandby Hogarth als arrogant und selbstverliebt dar:

> I propose to publish by subscription, an analysis of the sun, in which it is composed, and how it ought to have been composed. I will compute exactly its magnitude and quantity of Matter, both as it is and as it ought to have

[418] Vgl. RONALD PAULSON, Art and Politics, 1750-1764, Cambridge 1993, S. 262–268. Reynolds schätzte Hogarth recht gering: „Mr. Hogarth is a satirist by Profession and I hold opinion with the illustrious Barretti that theres is great distinction to be made between the authority of a satirist and a grace relater of matter of fact which I profess to be", LETTERS REYNOLDS, INGAMELLS, S. 23.

[419] Vgl. SOLKIN, Painting for Money, S. 247–276.

[420] Auf Hogarths Grabstein steht folgendes Epitaph von David Garrick: „Farewell great painter of mankind!/ Who read'd the noblest point of Art,/Whose pictur'd morals charm the mind,/And through the eye, correct the heart./If genius fire three, reader stay;/If Nature touch thee, drop a tear;/If neither move thee, turn away,/For Hogarth's honour'd dust lies here", The Private Correspondence of David Garrick, with the Most Celebrated Persons of His Time, hg. von HENRY COLBURN/RICHARD BENTLEY, Bd. 1, London 1831, S. 447.

[421] Vgl. BUSCH, Hogarths und Reynolds, S. 64–65.

[422] Vgl. LUKE HERRMANN, Art. Paul Sandby, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/24613 (Stand: 06.02.2015).

[423] BINDMAN, Hogarth times, S. 174–181.

> been constructed. As to the suppos'd motion of the sun, or earth, I shall prove, that Ptolemy and Copernicus were neither of them right in any part of their conjectures; and that consequently Kepler, Des Cartes, Cassini, Leibnitz, and Sir Isaac Newton, are absolutely wrong. […] I will prove that the figure of our earth is an inverted S. And lastly, I will demonstrate that their systems shew nothing of my Line of Beauty.[424]

Hogarth, der mit seinen moralischen Bildern zahlreiche Kupferstiche verkauft hatte und mit „A Rake's Progress" große Bekanntheit und späte Anerkennung als Hofmaler erlangt hatte, wurde von jungen nachkommenden Künstlern innerhalb des Feldes attackiert und vermochte diesen Angriffen nicht viel entgegenzusetzen.[425] Die polemischen Angriffe auf seine Malerei als „Dutch" wurden nicht nur von Sandby geführt, sondern auch von einem Akteur, der weitaus erfolgreicher werden sollte: Joshua Reynolds. Ebenso wie Sandby plädierte Reynolds für eine Akademie nach europäischem Vorbild.[426] Er sah besonders in der Reise für junge Künstler eines der wesentlichen Kriterien der Vervollkommnung. Reynolds' Maltechnik lehnte sich im Gegensatz zu Hogarth in ihrer Form der Kompilation an die italienischen Renaissancemaler an. Hierzu nutzte er immer wieder in einer eklektizistischen Form die Skizzen, die er auf seiner Italienreise gefertigt hatte.[427] Reynolds' Italienreise diente ihm als ein Mittel der Abgrenzung gegenüber Hogarth. Sie mehrte sein kulturelles Kapital durch die zahlreichen Skizzen und sein soziales Kapital durch die neu hinzugewonnen Kontakte. Erste theoretische Skizzen, um die englische Malerei dem kontinentalen Vorbild anzugleichen, veröffentlichte er in „The Idler". Zwischen 1758 und 1760 schrieb der Autor und Lexikograf Samuel Johnson über 100 Essays für ein literarisches Journal, den „Universal Chronicle", unter dem Titel „The Idler".[428] Joshua Reynolds formulierte einige seiner zentralen Ideen der Kunst im Journal Johnsons zum ersten Mal aus. Nach seiner Theorie dürfe der Künstler nicht nur einfach die Natur imitieren, sondern

---

[424] PAUL SANDBY, Puggs Graces Etched from His Daubing, London 1753, British Museum, Y,4.153 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=176309001&objectId=1478391&partId=1 (Stand: 14.07.2016).

[425] Vgl. BREWER, Pleasures, bes. S. 200–218.

[426] Vgl. BINDMAN, Hogarth times, S. 174–181.

[427] Die „flüchtigen Federskizzen" fanden über Reynolds' gesamte Karriere hin Verwendung, vgl. BUSCH, Hogarths und Reynolds, S. 66–67. Waterhouse listet die Skizzenbücher Reynolds' auf, vgl. WATERHOUSE, Reynolds, S. 45. Eines der Skizzenbücher, welches Reynolds auf seiner Italienreise verwendete, befindet sich heute im Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York: Sir Joshua Reynolds, Sketch Book Containing 182 Drawings on 91 Leaves. One of a Series Used by the Artist on His Italian Trip, 1750–52, sketches made in Milan, Turin, Florence, and Rome, Accession Number: 18.121(1-182); http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/355616?=&imgno=34&tabname=object-information (Stand: 10.02.2015).

[428] PAT ROGERS, Art. Johnson, Samuel (1709–1784), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/14918 (Stand: 06.02.2015).

müsse nach mehr streben. Für dieses „Mehr" wird Michelangelo als Vorbild genannt:

> What I have had under consideration is the sublimest style, particularly that of Michel Angelo, the Homer of painting. Other kinds may admit of this naturalness, which of the lowest kind is the chief merit; but in painting, as in poetry the highest style has the least of common nature […] The Italians seem to have been continually declining, in this respect, from the time of Michael Angelo.[429]

Nach der Auseinandersetzung mit Hogarth fand Reynolds einen neuen Kontrahenten in Thomas Gainsborough, der sich der kontinentalen Malerei verschlossen hatte und dem Rezensenten und Kritiker der Zeit einen englischen Stil attestierten.[430] Ob die Beschreibung der beiden als Antipoden in einer wirklichen Abneigung Begründung findet, ist weder nachzuweisen noch von wissenschaftlicher Bedeutung,[431]aber bereits die zeitgenössische Kunstkritik stilisierte diese in vielfäl-

[429] JOSHUA REYNOLDS, Grand Style of Painting, in: SAMUEL JOHNSON (Hg.), The Idler, 79 (1759), S. 217–220, hier S. 219–220.

[430] Vgl. RENATE PROCHNO, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst, Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkung, Berlin 2006, S. 219–220.

[431] In ihrer 2006 erschienen Abhandlung bemüht sich Renate Prochno, die Forschung zu Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die jüngste Zeit aufzuarbeiten. Sie beschreibt die Konkurrenz der beiden Künstler als „Legendenbildung" und eine Aneinanderreihung von „Klischees". Zeitgenössischen Kritiken wird keine Relevanz zuerkannt, weil sie selten von „Fachleuten" geschrieben wurden und in manchen Fällen sogar von den Künstlern selbst oder Akteuren aus deren Umfeld stammen. Zwar ist der Autorin in einigen Punkten zuzustimmen, jedoch ist es innerhalb des Kunstfeldes nie essenziell gewesen, ob Reynolds oder Gainsborough eine Abneigung gegeneinander pflegten oder diese nur durch zeitgenössische Beobachter attestiert wurde. Dass die Rolle der Antipoden bereits durch die diskursiven Formationen der Kritik der Zeit belegt ist, ist evident. Dies zeichnet Prochno in ihrer Studie ein weiteres Mal nach. Dass die visuellen Produkte der Künstler jeweils andere Nischen des Marktes belegen, ist in der Forschung ebenfalls reichhaltig belegt worden. Einige Kontinuitätslinien der Forschung, die Prochno beschreibt, sind jedoch umstritten. So ist bspw. die Rezeption der Arbeiten des Göttinger Gelehrten Johann Dominik Fiorillo durch James Northcote, der nach eigenen Angaben kein Deutsch sprach, höchst unwahrscheinlich; zur Deskription der Konfliktlinien vgl. PROCHNO, Konkurrenz, bes. S. 187–220. Zur Sprachgewandtheit James Northcotes vgl. Royal Academy of Arts Archive, James Northcote, Verona, to Saml. Northcote, Plymouth, Devonshire, England 13 Mar 1780, RAA/NOR/58, 13.03.1780. Viele Zeitgenossen wie William Blake sahen bereits auch einen starken Antagonismus zwischen Reynolds und Gainsborough. In Blakes folgendem Zitat wird jedoch nicht nur der Konflikt dieser beide Akteure deutlich, sondern auch die Gesetze, Kämpfe und Rollen des künstlerischen Feldes in zahlreichen Facetten: „While Sir Joshua was rolling in the riches, Barry was poor and unemployed except his own energy; Mortimer was called a madman, and only portrait-painting was applauded and rewarded by the rich and great. Reynolds and Gainsborough blotted and blurred one against the other, and divided all the English world between them. Fuseli, indignant, almost hid himself. I am hid", Life of William Blake. With Selections from his Poems and other Writings, hg. von ALEXANDER GILCHRIST, Vol. 1, London 1880, S. 97.

tiger Weise.[432] Reynolds Propagierung der Antike als zentrales Vorbild machte die Reise nach Italien zur Verpflichtung eines jeden profilierten Künstlers. Die Vertreter der englischen Akademie erkannten die Antike als alleiniges Beispiel der nachahmenswerten Kunst an.[433]

> In pursuing this great art, it must be acknowledged that we labour under greater difficulties than those who were born in the age of this discovery, and whose minds from their infancy were habituated to this style; who learned is as language, as their mother tongue. They had no mean taste to unlearn; they needed no persuasive discourse to allure them to a favourable reception of it, no abturse investigation of its principles to convince them of the latent truths on which it is founded. We are constrained, in these later days, to have recourse to a sort of grammar and dictionary, as the only means of recovering a dead language. It was by them learned by rote, and perhaps better learned that way than precept.[434]

Das Erlernen einer erloschenen Sprache war die Aufgabe eines reisenden Künstlers, wie es Joshua Reynolds in seinen *Discourses* formulierte. Die Grammatik und das Vokabular dieser Sprache waren den Zeitgenossen abhandengekommen. Damit diese Zuordnungen und die Theorie und die Praxis sich immer mehr ineinanderfügten, wurden die Reisen von vielen Künstlern angetreten. Die Werke der italienischen Renaissance wurden klassifiziert, verzeichnet, geordnet und in ein immer dichteres Netz von Informationen eingefügt. Dadurch leisteten sie Pionierarbeit auf den Feldern der Archäologie und Kunstgeschichte. Die Polemik unter den Akteuren des Feldes, der offen gesuchte Dissens, sollte nicht immer als eine Form des cholerischen Ausfalls gedeutet werden, sondern auch als eine Technik der Etablierung junger Akteure innerhalb des Feldes der Kunst. Die Reise wurde hierzu als ein weiteres Kriterium zur Profilierung angeführt und war in der Form des späten 18. Jahrhunderts ein Element der akademischen Ausbildung. Dieses Narrativ spiegelt sich auch in künstlerischen Laufbahnen wider. So brachte Joshua Reynolds als Präsident der *Royal Academy* in seinen Reden und seiner Ausbildung immer wieder die Bedeutung der Italienreise zum Ausdruck. Gainsborough, der wiederholt als Antipode zu Reynolds ins Feld geführt wurde, vermied hingegen

[432] Zum Streit in der Presse in den neuen Ausstellungsräumen der *Royal Academy of Arts* im Jahr 1780 vgl. WILLIAM WHITLEY, Thomas Gainsborough, New York 1915, S. 166–178.
[433] Vgl. PEVSNER, Kunstakademien, S. 145–147.
[434] The Discourses of Sir Joshua Reynolds, hg. von JOHN BURNET, London 1842, S. 274.

bewusst die Reise auf den Kontinent.[435] Pittoreske Vorbilder der Malerei wurden nach den Diskursen der Zeit in erster Linie dort gefunden.[436]

3.2.2 Skizzenbücher. Visuelle Archive der Kunst und ihre Bedeutung auf Reisen

Das stetige Kopieren von in Italien aufgesuchten Meisterwerken der Antike und Renaissance war ein wiederkehrendes Element der Reisen. Es führte sowohl zu einer Kanonisierung der Kunst als auch zur Einschreibung der visuellen Muster. Die Skulpturen, Ölgemälde oder Gebäude wurden in Skizzenheften und Reisejournalen detailliert festgehalten.[437] Die Anlage der Aufzeichnungen variierte.

---

[435] Gainsborough blieb in dieser Hinsicht ein altmodischer englischer Künstler, der dem Patronage System verpflichtet war, vgl. The Letters of Thomas Gainsborough, hg. von JOHN HAYES, New Haven, Conn. 2001, S. 54. Kultermann beschreibt Gainsborough als einen Gegner des Eklektizismus und Kontrahenten von Reynolds, vgl. UDO KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1996, S. 40.

[436] GEORGE WILLIAM FULCHER, Life of Thomas Gainsborough. London 1856, S. 123–124.

[437] Erste Arbeit zur historischen Kontextualisierung von Skizzenbüchern in interdisziplinärer Perspektive wurden in den letzten Jahren geleistet, vgl. DOUGLAS GITTENS/ANGELA BARTRAM/NADAR EL-BIZRI (Hg.), Recto Verso. Redefining the Sketchbook, Farnham 2014. Charlotte Kurbjuhns wählt einen ideengeschichtlichen Ansatz und analysiert die Entwicklung der Denkfigur der Kontur im deutschen Sprachraum: CHARLOTTE KURBJUHN, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014, vgl. JOHANNES GRAVE, Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik, in: ANDREAS BEYER (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, Klassik und Romantik, München 2006, S. 439–455; hier S. 454; GÜNTER OESTERLE, Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik, in: GERHARD NEUMANN/GÜNTER OESTERLE (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, S. 27–58. Zahlreiche Editionsprojekte haben in jüngster Vergangenheit eine große Bandbreite an zeichnerischen Oeuvres und Skizzenbüchern zugänglich gemacht, vgl. SCHINKEL, Die Reisen nach Italien 1803–1805. Darüber hinaus bietet die Online-Edition „Das Erbe Schinkels und die Geschichtsbilder im Frühen Historismus" eine weitere Möglichkeit, die Arbeiten Schinkels in ihrem Wechsel zwischen Adaption, Tradition und Kreation zu betrachten: http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?page_id=1 (Stand: 14.05.2015), vgl. JOHANN GOTTFRIED SCHADOW, Die Zeichnungen, Katalog, Teil 1, hg. von SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER/CLAUDIA CZOK/JUTTA VON SIMSON (Hg.), Berlin 2006; HUGH BRIGSTOCKE/ECKART MARCHAND/A. E. WRIGHT (Hg.), John Flaxman and William Young Ottley in Italy. (The volume of the Walpole Society/Walpole Society), Wakefield 2010; das Metropolitan Museum of Art in New York verfügt über Italienskizzenbücher Sir Joshua Reynolds' und Joseph Wright of Derbys: JOSEPH WRIGHT OF DERBY, Smaller Italian Sketchbook (containing 43 drawings on 44 leaves), Accession Number: 57.102 (1-44), http://metmuseum.org (Stand: 02.08.2016); REYNOLDS, Sketch Book. In einem umfangreichen Projekt arbeitet das Tate Museum den Bestand der Skizzenbücher, Aquarelle und Zeichnungen von Joseph Mallord Turner auf. Der Großteil der 37 000 Arbeiten kam nach Turners Tod in den Besitz des Museums. Der vergleichende Katalog der Arbeiten wird in einem Großprojekt des Tates online publiziert, vgl. J. M. W. TURNER, Sketchbooks, Drawings and Watercolours, http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner (Stand: 20.02.2015). Für das vorliegende Kapitel fand Turners Skizzenbuch von einem Parisaufenthalt aus dem Jahr 1802 Verwendung. Hierzu einführend: DAVID BLAYNEY BROWN, ‚Studies in the Louvre Sketchbook 1802', sketchbook, October 2009, in: DAVID BLAYNEY BROWN (Hg.), J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours,

Während sich in einigen Büchern auch Ausführungen zu den Akademien vor Ort, zu ländlichen Sitten oder eine bunte Mischung aus Aufzeichnungen zu Münzen, Vasen und Skulpturen findet, beschränkten sich andere Arbeiten auf das Skizzieren, den Kommentar zum Bild oder weitere Formen der Archivierung des Gesehenen.[438] Zeichnen war nicht nur die bevorzugte Aneignung der Wirklichkeit durch den Künstler, es entsprach zudem den Gepflogenheiten einer Zeit, in der Zeichnen im Bürgertum sehr populär war.[439]

Ein häufiges Ziel für den reisenden Künstler zum Studium der Kunst war der Vatikan, wie James Northcote während seines Italienaufenthalts 1777 bemerkte: „I have been for the last months copying in the Vatican."[440] Zwar gab es bereits umfangreiche altertumswissenschaftliche Sammelwerke wie die von Johann Georg Graevius, Jakob Gronovius und Bernhard Montfaucon, doch es lässt sich konstatieren, dass die erschöpfende Aufreihung antiker Werke aller Art nicht das Bedürfnis nach Zeugenschaft befriedigte, sondern lediglich antiquarische Buchgelehrtheit dokumentierte.[441]

December 2012, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/studies-in-the-louvre-sketchbook-r1129682 (Stand: 20.02.2015). Als Beispiele für das Reisen und Skizzieren innerhalb Englands können die Skizzenbücher John Constables dienen. Auch wenn Constable in seiner Ausbildung in der Royal Academy im Sinne der Theorien Reynolds ausgebildet wurde und sein Kopieren von Claude, Rembrandt, Rubens und Ruisdael ihn mit kontinentaler Kunst vertraut machte, sind seine Reisen durch England und seine Skizzenbücher für eine neuen englischen Stil prägend, vgl. JOHN CONSTABLE, A Sketchbook by John Constable, Victoria & Albert Museum, Museum no: 1259–1888, www.vam.ac.uk/content/articles/a/constable_sketchbook/ (Stand: 20.02.2015).

438 In den Aufzeichnungen Flaxmans finden sich neben ausführlichen Beschreibungen der Antiken vor Ort bspw. auch Angaben zu den Studienbedingungen in der *Accademia delle Arti del Disegno* und der *Galleria dell' Accademia*, vgl. JOHN FLAXMAN, The Fitzwilliam Journal. John Flaxman. An Italian Journal (Florence and Rome) from the Library of Charles Farifax Murray & presented to the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1916 (inv. No. 832.5), hg. von HUGH BRIGSTOCKE, in: The Volume of the Walpole Society, 72 (2010), S. 89–117; S. 94. William Turner fokussierte sich in seinem 1802 im Louvre angefertigten Skizzenbuch bspw. im Wesentlichen auf die Umrisszeichnungen der Bilder, die er im Nachhinein farblich ergänzte. Einige Skizzen wurden mit Bleistift oder Kreide angefertigt. In anderen Notizen verwendete Turner einen Zahlencode, der vermutlich die Anordnung des Bildes wiedergeben sollte, jedoch für heutige Forscher schwer zu entschlüsseln ist, vgl. BROWN, Studies in the Louvre Sketchbook, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/studies-in-the-louvre-sketchbook-r1129682 (Stand: 19.02.2015).

439 Vgl. GRAVE, Medien der Reflexion, S. 440.

440 18.11.1777, RAA/NOR/38.

441 Die Zusammenfassung der gelehrten Forschung vollzog sich an der Wende zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert in großen Buchprojekten, vgl. JOHANN GEORG GRAEVIUS, Thesaurus antiquitatum Romanorum, 12 Bde., Utrecht 1694–1699; JACOB GRONOVIUS, Thesaurus graecarum antiquitatum, 13 Bde., Leiden 1694–1703; BERNARD DE MONTFAUCON, Antiquité expliquée et représentée en figures, 15 Bde., Paris 1719–1724. Zum Wandel der Antikenrezeption im 18. Jahrhundert vgl. GRAEPLER, Reproduktionen der Antike, S. 115–118; WERNER HOFFMANN, Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995; FRANCIS HASKELL/NICHOLAS PENNY, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900,

Das Kopieren von Gipsabdrücken oder Originalen war ein Teil der akademischen Ausbildung, welche Künstler in der Regel absolviert hatten, bevor sie nach Italien kamen. Die in Italien vorgefundenen Bildmaterialien wurden durch das Skizzieren in ihr künstlerisches Repertoire eingefügt. Es konnte kein genaues Abbild der Vorlage geschaffen werden, sondern es kam immer zu einer Interpretation, wodurch jede Skizze einmalig war.[442] So war „die Einzigartigkeit des Kunstwerks identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition".[443] Dies machte die Skizzen zu einem unerschöpflichen Archiv der Ideen und der Tradition zugleich, in dem sich Erfindung und Tradition sowie der malerische Habitus des Künstlers vereinten. Skizzenbücher wurden so für ihren Besitzer und Produzenten eine Art kreatives Archiv, das die bereits eingeübten Handlungen mit dem neuen Eindrücken vor Ort auf Dauer konservierte. Neben die Manifestation trat jedoch meist ebenso eine Transformation von Ideen. Skizzenbücher und die Praxis des Skizzierens waren Teil der ästhetischen Praktiken, die eine ständige Neuerfindung der Produkte der Kunst einforderten. Dieser kreative Vorteil der Anschauung der Objekte der Antike und der Renaissance vor Ort ließen die Reise und ihr kreatives Produkt – das Skizzenbuch – zu einem unermesslichen Vorteil der reisenden Künstler gegenüber ihren daheimgebliebenen Kontrahenten werden.

Dieser neue Stellenwert der Zeichnung schlug sich in der Theorie der Zeit nieder. So formulierte Johann Georg Sulzer: „Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsache sey, ist zu offenbar, als daß es eines Verweis bedürfte."[444] Er argumentierte, „daß in der Form des Körpers überhaupt mehr Kraft liege als in ihrer Farbe, ist wohl keinem Zweifel unterworfen. […] Man kann das Colorit mit der Schönheit des Ausdrucks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nackenden Gedanken vergleichen"[445]. So war die Zeichnung eine Gedankenstütze und zugleich eine Beförderung der Gedanken, da sie gegenüber der Malerei durch ihre Fixierung auf den Umriss ohne die Ablenkung durch die Farbgebung pointierter ausgestaltet war. Die Skizze wurde im Zeitalter des Geniekults zum Ausdruck der Schaffenskraft des Künstlers. Bereits Jonathan Richardson argumentierte, dass der zeichnerische Entwurf das eigentliche Original eines Bildes

New Haven 1994. Zum Dispositiv des Klassifizierens im Zeitalter der Klassik vgl. MICHEL FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974, S. 165–210.

442 Vgl. NADER EL-BIZRI, PARERGA – Carnet de Croquis: ni ouvre, ni hors d'oeuvre, in: DOUGLAS GITTENS/ANGELA BARTRAM/NADAR EL-BIZRI (Hg.), Recto Verso. Redefining the Sketchbook, Farnham 2014, S. 27–38, hier S. 29–32.

443 WALTER BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1966, S. 16.

444 JOHANN GEORG SULZER, Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt, Vierter Theil, Leipzig 1794, S. 749.

445 Ebd.

darstelle. Dieser Anspruch fügte sich perfekt in das „Genieregime“ des Sturm und Drangs.[446] Auch Kant beschrieb die Zeichnung als wesentliches Element der bildenden Künste: „In der Malerei, Bildhauerei, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.“[447] Das Skizzieren bekam von Kant eine höhere Bedeutung zugeschrieben als die Farbgebung. Die Farben waren für Kant nicht mehr als ein Teil des Reizes. Die Zeichnung erfuhr eine Aufwertung, indem sie sowohl die Idee des Künstlers fixierte als auch die Imagination des Betrachters anregen sollte. In der Zeichnung und besonders im Skizzenbuch wurde der Gegensatz zwischen *imitatio* und *inventio*, der für den Gegensatz zwischen Genie und Regelkanon steht, in die Praxis überführt.[448] Die Skizze war sowohl Nachahmung als auch Kreation. Wichtig waren auch immer der Zugang und die Perspektive auf die Kunst, die in manchen Situationen durchaus doppeldeutig zu verstehen sind. Dies veranschaulicht Ozias Humphrys Brief an seinen Mäzen John Frederick Sackville, der über seine nun erweiterte profunde Kenntnis der italienischen Hochrenaissance Auskunft geben sollte:

> I had the great good fortune upon my arrival in Rome to find that Parry was making a copy the size of the original from the Transfiguration by Raffaelle for which purpose he had a Scaffold and other conveniences erected. I availed myself of this opportunity to make studies of all the best parts of the picture which I rather prefer to making a regular copy of the whole and tho’ it is very finely colored and truly admirable.[449]

Humphrys Brief war eine klare Werbemaßnahme gegenüber einem reichen Mäzen, aber beschreibt darüber hinaus den Einsatz, welchen Künstler vollzogen, um nah an das Objekt zu kommen. Viel interessanter erscheint, dass Humphry die Studie der direkten Kopie vorzog. Nicht ein getreues Abbild sollte geschaffen werden, sondern das Bild wurde in mehrere Skizzen unterteilt, die über Jahrzehnte hinweg zum Handwerkszeug der Akteure wurden, die ihre Skizzen in zahlreichen weiteren Entwürfen, Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen verwendeten.[450]

---

[446] Vgl. GRAVE, Medien der Reflexion, S. 440.

[447] IMMANUEL KANT, Der Kritik der Urteilskraft erster Teil, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Darmstadt 1975, S. 305.

[448] Zum Gegensatz zwischen Regelkanon und Genie aus einer neuen soziologischen Perspektive vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 61. Zum Streit und dem Geniegedanken innerhalb der Akademie vgl. BUSCH, Autonomie, S. 81–92. Zum Geniegedanken in einer breiteren Perspektive vgl. JOCHEN SCHMIDT, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945, Teil 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1985.

[449] RAA/HU/1/138; 1773.

[450] Johann Gottfried Schadow verwendete seine zwischen 1785 und 1787 in Rom angefertigten Skizzen in seiner weiteren Karriere. So wurden bspw. ein Hirtenpaar mit Hirschkuh und säugenden Rehkitz nach einem antiken Relief später für ein Reliefentwurf für den kleinen Marmorsaal im Berliner Schloss zur Vorlage genommen, vgl. SCHADOW, Zeichnungen 1, S. 30. Ana-

Als John Flaxman 1787 im Alter von 32 Jahren mit seiner Frau zu einem siebenjährigen Aufenthalt nach Italien aufbrach, hatte er bereits einige Bekanntheit in der Londoner Kunstwelt erlangt. Seine Designs für die Firma Wedgwood verhalfen der Manufaktur zu beträchtlichen Ruhm; seine Wachs- und Gipsmodelle, die er in der *Free Society of Arts* in London ausgestellt hatte, bekamen weithin Anerkennung und als Student der *Royal Academy of Arts* wurde er von den Arbeiten William Blakes und Thomas Stothards beeinflusst und kopierte in seinen zeichnerischen Arbeiten Techniken des Kupferstichs.[451] Flaxman hatte für seine Reise u. a. die Abhandlungen Giorgio Vasaris, Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus und Johann Joachim Winckelmanns gelesen und die praktischen Handbücher Charles Nicolas Chochins, Thomas Martyns, John Northalls und Joseph Jérôme Lefrançois de Lalandes rezipiert.[452] Er machte sich den zeitgenössischen Diskurs der Klassik zu eigen. Dieses theoretische Studium der Antike und Renaissance musste nun von einem praktischen Studium des Sehens und Skizzierens der wichtigsten Referenzprodukte der Klassik flankiert werden. Auch einem theoretisch geschulten Zeitgenossen wie Flaxman gelang nicht immer eine eindeutige Zuordnung von Meisterwerken der Kunst. So ordnete er bei seinem Aufenthalt in Florenz Michelangelos „David" fehlerhaft Bandinelli zu.[453] Nach dem Aufenthalt in

log lässt sich die spätere Verwendung der Skizzen für zahlreiche weitere Arbeiten feststellen, so auch für den „Satyr, einem Faun einen Dorn aus dem Fuß ziehend, nach einem antiken Relief", der in die Zeichnungen für die Südseite des Marmorpalais in Potsdam einfloss, vgl. ebd., S. 31. „Eine säugende Kuh mit Kalb, nach einem antiken Relief" fand Verwendung für Entwurfszeichnungen zur Südfassade des Potsdamer Marmorpalais, vgl. ebd. S. 34. Zu Reynolds Verwendung seiner Skizzenbücher vgl. WATERHOUSE, Reynolds, S. 45. Auch Karl Friedrich Schinkel nutzte seine Italienreisen, um spätere Arbeiten vorzubereiten. So studierte er die italienische Architektur und deren Bautechniken und hielt einige seiner Ergebnisse in seinem unveröffentlichten Aufsatz „Bruchstücke aus dem Journal eines Reisenden über die Konstruktion der Wohngebäude Neaples" fest. Außerdem befasste er sich in Rom mit dem Projekt des „Schlosses Köstritz", vgl. BÖRSCH-SUPAN, Die Erste Reise S. 26–27.

451 Vgl. SARAH SYMMONS, Art. Flaxman, John (1755–1826), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2014; http://www.oxforddnb.com/view/article/9679 (Stand: 24.02.2015); DAVID BINDHAM (Hg.), John Flaxman, 1755–1826, Master of the Purest Line, London 2003; DEANNA PETHERBRIDGE, Some Thoughts on Flaxman and the Engraved Outlines, in: Print Quarterly, 4 (2011), S. 385–391.

452 CHARLES NICOLAS COCHIN, Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture […], Paris 1758; MARTYN, The gentleman's guide; JOHN NORTHALL, Travels through Italy. Containing new and curious observations on that country; particularly the Grand Duchy of Tuscany; the ecclesiastical state, … By John Northall, Esq. London 1766; JÉRÔME LEFRANÇOIS DE LALANDE, Voyage en Italie. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus fingulieres de l'Italie, & sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture, & les plans de toutes les grandes villes d'Italie, Paris 1786.

453 In seinen Aufzeichnungen fertigte Flaxman eine Skizze des „Piazza della Signoria" an, auf der er die jeweiligen Positionen der Statuen eintrug, und bemerkte zu Michelangelos Werk: „On the other side of the palace door is a single figure for a companion somewhat better by Bandinelli", FLAXMAN, Fitzwilliam Journal. Brigstocke, S. 90–91.

Florenz zogen die Flaxmans weiter nach Rom, wo er sich seinen Notizen zufolge in erster Linie Objekten der Antike zuwendete. Flaxman trat seine Reise außerordentlich gut vorbereitet an und dokumentierte sie minutiös. Die Gründe hierfür waren vielfältiger Natur. So war sein Interesse u. a. von antiquarischer Qualität. Er unterschied in seinen Aufzeichnungen zwischen Original und Kopie und vermerkte, welche Ergänzungen an den jeweiligen antiken Werken nachträglich vorgenommen wurden.[454] Der talentierte Künstler sollte die Originalidee des Objekts herausarbeiten, um solche Ergänzungen zu beweisen. Seine Skizzen und Notizbücher verwendete Flaxman sowohl in seinen späteren Vorlesungen an der *Royal Academy of Arts* als auch für seine europaweit rezipierten Umrisszeichnungen.[455]

Es waren Flaxmans Illustrationen zur „Ilias" und „Odyssee", die die antike Formen- und Figurenwelt neben zahlreichen anderen Publikationen beliebt machten.[456] Die Editionen fanden rasch über Italien und England hinaus Verbreitung. Flaxmans Anlehnung an die antike Vasenmalerei, die spätmittelalterliche Malerei Italiens und das stark reduzierte Formenrepertoire führte die geforderte Reduktion der Umrisszeichnung zur Perfektion. August Wilhelm Schlegel sah in einer Besprechung der Flaxman'schen Umrisszeichnungen die Beschränkung auf das Lineament als das richtige Mittel, um die Fantasie des Betrachters anzuregen.[457] Flaxman eignete sich nicht nur Wissen zur antiken Plastik an, sondern zog ökonomischen Gewinn aus der Publikation seiner Arbeit. Darüber hinaus führte der große Erfolg seiner Arbeit zur Anerkennung seines Standes innerhalb des europäischen Bürgertums. Das Reisen mit dem Skizzenbuch, Journal oder Notizheft war jedoch keine Eigenschaft, die im späten 18. Jahrhundert allein die Künstler auszeichnete. Die Wissenschaft schuf ein Reich der Observation von Reisenden und Forschenden, die Ergebnisse festhielten, verglichen und revidierten.[458]

---

454 Vgl. ECKART MARCHAND, John Flaxman's Drawings after Italian Antique. Medieval and Renaissance Sculpture, in: HUGH BRIGSTOCKE/ECKART MARCHAND/A. E. WRIGHT (Hg.), John Flaxman and William Young Ottley in Italy (The volume of the Walpole Society/Walpole Society), Wakefield 2010, S. 25–45, hier S. 40.

455 Die Pferdebändiger, die sich in Rom auf dem Monte Cavallo/Piazza del Quirinale befanden, gehören zu den wenigen klassischen Statuen in Rom, die an Ort und Stelle überlebten. Sie wurden von Antiquaren und Künstlern intensiv kopiert und über Generationen hinweg rezipiert. Flaxman fertigte mehrere Studien der Statue an, welche später auch in seine Vorlesung einflossen. Nachdem er den Auftrag bekommen hatte, Illustrationen zu Homers Dramen zu schaffen, fertigte er zahlreiche Helmskizzen an, vgl. JOHN FLAXMAN, The Yale Sketchbook. Yale Center for British Art. Yale University, New Haven, Conn., USA, Printroom inv. No B1975.3.468 (a-aa), katalogisiert von ECKART MARCHAND, The Volume of the Walpole Society, 72 (2010), S. 119–186, S. 144, S. 197.

456 Vgl. JOHN FLAXMAN, Homer, „Ilias" und „Odyssee". Die Zeichnungen von John Flaxman, Darmstadt 2013.

457 Vgl. GRAVE, Medien der Reflexion, S. 442–443.

458 „Man führte Notizbücher und Journale, übertrug das Material in Registraturen, Tafeln und Tabellen und aggregierte, systematisierte und synchronisierte nun die Daten mit den der anderen Datensammler und brachte die resultierenden Weltkarten des Wissens zu fortschreitender Evidenz", MARTIN GIERL, Johann Christoph Gatterer und die Grenzen historiographischer Wis-

Das Kopieren der Werke der Klassik und der Renaissance sollte den geübten jungen Maler in seinem Können vervollständigen. Darüber hinaus war es nicht nur die Praxis, die an den Objekten Italiens oder in der Galerie des *Louvre* geschult werden sollte. Vielmehr stellte das Skizzenbuch ein unersetzliches Werkzeug des arbeitenden Künstlers dar, das in spätere Vorlesungen und Abhandlungen einfloss, wie das Flaxmans und zahlreicher anderer Künstler zeigen. Die Verwendung des Skizzenbuchs wurde nicht nur zu einem notwendigen Teil der Ausbildung, sondern war auch ein unersetzliches Werkzeug für die schrittweise Verwissenschaftlichung der Kunst. Benutzt wurden Skizzenbücher und Notizen zum Bild in erster Linie auf den Reisen der Künstler. Hierdurch wurden die detailliert und präzise geführten Aufzeichnungen zu einem kulturellen Kapital, das bei der Durchsetzung innerhalb des künstlerischen Feldes einen wesentlichen Vorteil gegenüber anderen Akteuren bedeuten konnte.[459]

3.3 Frankreich – Vorbild und Feind

Kriegerische Auseinandersetzungen konnten das Möglichkeitsrepertoire einer Reise elementar verändern, indem sie die Objekte der künstlerischen „Forschung" aus ihrem eigentlichen Zusammenhang rissen und in einen anderen überführten.[460] Aus diesem Grund wurden zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert neue Reiseziele ins Programm aufgenommen. Ein wesentliches Ziel war Paris. Das

senschaftlichkeit im 18. Jahrhundert, in: MARTIN MULSOW/FRANK REXROTH (Hg.), Was als Wissenschaft gelten darf. Praktiken der Grenzziehung in Gelehrtenmilieus der Vormoderne, Frankfurt a. M. 2014, S. 387–412, hier S. 390, vgl. weiterhin LORRAINE DASTON, Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2001; DIES. (Hg.), Things That Talk. Object Lessons from Art and Science, New York 2004.

459 Dass die Italienreise ein wesentliches Ausschlusskriterium in der Laufbahn eines Künstlers darstellen konnte, war bereits den Akteuren der Zeit bewusst. So hatte der junge James Northcote mit Teilen seiner Familie und Freunden einen Disput über seinen Wunsch, eine Italienreise anzutreten: „You say that Mr. Mugde and Mr. Manley think it best for me to continue longer with Sir Joshua this astonished me even though I considered how totally ignorant they are of the study of painting. Can anybody think Sir Joshua gets his excellence by seeing, imitating and being saturated of a single master. […] I should have stayed so long with him and as to going to Italy I need no consultation about that for nothing not the greatest poverty or death shall prevent me from it", ROYAL ACADEMY OF ARTS, Archive James Northcote, London, to Saml. Northcote, Plymouth, Devonshire 14. Feb 1776 RAA/NOR/17.

460 Zum französischen Kunstraub und zur Debatte um die Entstehung des *Louvre* vgl. SAVOY, Kunstraub; SIGRUN PAAS/SABINE MERTENS (Hg.), Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung" an Mainz 1803 [Ausstellung im Landesmuseum Mainz, 25. Oktober 2003–14. März 2004]. Mainz 2003; ÉDOUARD POMMIER, L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution Française, Paris 1991; YANN POTIN, Kunstbeute und Archivraub. Einige Überlegungen zur napoleonischen Konfiszierung von Kulturgütern in Europa, in: BÉNÉDICTE SAVOY/YANN POTIN (Hg.), Napoleon und Europa. Traum und Trauma. München 2010; MARGARET MELANIE MILES, Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate About Cultural Property, Cambridge 2009.

Paris der Revolutionszeit übte eine europaweite Faszination aus. Während der Revolutionskriege waren die Reisemöglichkeiten innerhalb Europas jedoch begrenzt. Umso mehr wurden die kurzen Augenblicke des Friedens genutzt, um zu reisen und sich einen Eindruck vom Wandel innerhalb Frankreichs zu verschaffen. Schon Zeitgenossen attestierten dem hohen Reiseaufkommen nach Paris einen bewegungsähnlichen Charakter, der die Stadt zum Modell der modernen Architektur und des Museumswesens, aber auch des ausschweifenden Lebens werden ließ.[461] Nach dem Ende des zweiten Koalitionskrieges durch den Frieden von Amiens am 25.–27. März 1802 nutzten zahlreiche europäische Künstler die Chance, sich direkt mit der französischen Konkurrenz zu vergleichen, den politischen Wandel vor Ort nachzuvollziehen und die zahlreichen Sammlungen und Ausstellungen der Stadt zu besuchen. Von August bis Oktober im Jahr 1802 hielten sich so bspw. Benjamin West, Thomas Daniells, Johann Heinrich Füssli, John Flaxman, Martin Archer Shee, John Opie, William Turner und zahlreiche weitere Künstler in der Stadt auf.[462] Doch nicht nur sie und ihresgleichen waren auf dem Kontinent unterwegs. Der britische Botschafter in Paris schätzte, dass sich im Sommer des Jahres 1802 bis zu 5000 Landsleute in der Stadt aufhielten.[463] Neben den Briten waren u. a. deutschsprachige Reisende und Exilanten während des Konsulats in Paris anzutreffen.[464] Sie studierten an der *École des beaux-arts*, kopierten Bilder im *Louvre* oder einer der anderen zahlreichen Sammlungen oder arbeiteten in einem der Meisterateliers der Stadt.[465]

3.3.1 Englische Künstler in Paris. Der Frieden von Amiens

Eine der umfangreichsten Quellen zur Frankreichreise britischer Künstler während des Friedens von Amiens stammt von Joseph Farington. Er machte sich während seiner Reise zahlreiche Notizen, die er anschließend ins Reine schrieb. In seinen Aufzeichnungen lassen sich viele Angaben zu den Pariser Ausstellungen, der Akademie vor Ort, den französischen Künstlern und der Verstrickung des künstlerischen Feldes mit der Politik finden.[466] Neben Faringtons Aufzeichnungen sind für die englische Rezeption der französischen Galeriekultur die Aufzeichnungen Turners relevant, die seine Arbeit im *Louvre* illustrieren.[467] Maria Cosways

[461] Vgl. BÉNÉDICTE SAVOY, Über die Pariser Kunstlandschaft um 1800, in: WOLFGANG CILLEßEN/ROLF REICHARDT/CHRISTIAN DEULING (Hg.), Napoleons neue Kleider, Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006, S. 131–144, hier. S. 131–134.

[462] The diary of Joseph Farington, Vol. V., August 1801–March 1803, hg. von KENNETH GARLICK/ANGUS MACINTYRE, New Haven 1979, S. 1915–1916.

[463] DIARY, Farington, Vol. V, S. XII.

[464] Vgl. HEINZ-GERHARD HAUPT, Von der Französischen Revolution bis zum Ende der Julimonarchie (1789–1848), in: ERNST HINRICHS (Hg.), Geschichte Frankreichs, Stuttgart 2006, S. 256–310.

[465] Vgl. NERLICH, Pariser Lehrjahre, S. VII–XV.

[466] Vgl. DIARY, Farington, Vol. V, S. 1819–1915.

[467] Vgl. BROWN, Studies in the Louvre Sketchbook.

Vorhaben, einen illustrierten Katalog des *Louvre* zu drucken, den sie gemeinsam mit Julius Griffiths verlegen wollte, wurde nicht in die Tat umgesetzt.[468] Ebenso wenig kam es zu Füsslis geplanter Publikation „Critical account of the pictures and statues in the *Louvre*".[469] Die Reisen der britischen Künstler sind ein Beispiel für die interkulturelle Kommunikation der Sattelzeit. Es fand sowohl auf einer kognitiven Ebene ein Vergleich der Technik als auch aus einer emotionalen Perspektive eine Unterscheidung der nationalen Schulen und politischen Dimensionen statt. Wie nahmen die britischen Künstler die politische Rolle ihrer französischen Kontrahenten wahr? Erfolgte ein Abgleich mit den Erfahrungen der eigenen Ursprungskultur?[470]

Die in den Pariser Ausstellungen gesammelten Eindrücke zur Kunst führten bei Joseph Farington zu tiefgreifenden Veränderungen in seinem Kunstwissen und Kunstverständnis: „The idea I had formed of this vast collection and of the general appearance of it was so inadequate as to increase the effect upon me. As I had seen nothing to which it could be compared, so I can say that till this day I could but ill judge what has been done in Art."[471] Die Eindrücke in den Pariser Museen waren neu, da das Museum unter der Leitung von Dominique-Vivant Denons eine bis dahin nicht vorhandene Form der Ausstellung und des Arrangements verfolgte. Die Pariser Kunstlandschaft förderte jedoch bereits, bevor Denon die Leitung des *Louvre* übernahm, eine revolutionäre Etablierung der Kunst. Schon Mitte des 18. Jahrhunderts sollten sich Maler von den überladenen Sujets des Barocks trennen, und eine Fokussierung auf die klassischen Themen der Antike wurde durch staatliche Förderung und Lenkung vorangetrieben.[472]

Die Kunstrezeption im *Louvre* ging so weit, dass Farington sich selbst eine kulturelle Reizüberflutung attestierte: „From the picture gallery we went to the Gallery of Statues but did not stay long having been pretty well exhausted by our attention to the pictures."[473] John Hoppner machte ähnliche Erfahrungen, als er elf Tage später in der Stadt ankam. Ihn überwältigte die Menge an Bildern und

---

[468] Das British Museum bewahrt einige der Radierungen Cosways auf, vgl. MARIA COSWAY (Stecherin), PIETRO DA CORTONA (Inventor), La Galerie du Louvre, British Museum, Prints & Drawings, BM 1880,0710.714, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3207238&partId=1&searchText=maria+cosway+La+Galerie+du+Louvre&page= (Stand: 01.08.2016).

[469] The Life and Writings of Henry Fuseli, hg. von JOHN KNOWLES, Bd. 1, London 1831, S. 254.

[470] Vgl. LÜSEBRINK, Interkulturelle Kommunikation, bes. S. 34–44.

[471] DIARY, Farington Vol. V, S. 1819.

[472] Vgl. THOMAS GAEHTGENS, Das Musée Napoleon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: SIGRUN PAAS/SABINE MERTENS (Hg.), Beutekunst unter Napoleon, die französische Schenkung an Mainz (Kat. Landesmuseum Mainz), Mainz am Rhein 2003, S. 178–186.

[473] DIARY, Farington, Vol. V, S. 1820.

Eindrücken, sodass er um den Schlaf gebracht wurde.[474] Faringtons Galeriebeschreibung folgte gängigen Topoi der Zeit.[475] Es handelte sich um eine wiederkehrende Geschichte in der Kunstrezeption innerhalb der Galeriebeschreibungen.[476] Die geistige Überforderung und völlige Reizüberflutung im Kontakt mit Kunst wird auch als Stendhal-Syndrom bezeichnet und ist auf die Reisebeschreibungen des französischen Schriftstellers Marie-Henri Beyle, der unter dem Pseudonym Stendhal veröffentlichte, zurückzuführen. Nichtsdestoweniger sahen die britischen Künstler in der dichten, überbordenden Anhäufung von künstlerischen Materialien ein unverzichtbares Mittel, um Kunst zu lehren und sich ein Repertoire an Bildmaterial anzueignen.[477]

Das Ansinnen, eine Nationalgalerie innerhalb Londons zu schaffen, wurde schon seit einiger Zeit debattiert. Doch Chancen, eine eigene Sammlung in England aufzubauen, wurden wiederholt verpasst. Das Kopieren der Bilder, der Eindruck der Farbgebung und das Arrangement der Kunst, all dies wurde in Skizzenbüchern wie dem Turners festgehalten, um die gesammelte Erfahrung und Praxis in der eigenen Kunst zu verwenden oder in der Lehre weiterzugeben.[478] Turners Reise war durch Dritte finanziert, und um seine Fortschritte vor den Finanziers zu rechtfertigen, legte er vermutlich einige Bilder vor. Die meisten Bilder, die er während seiner Arbeit im *Louvre* in flüchtigen Skizzen, kolorierten Skizzen oder einem heute nicht mehr zu entschlüsselnden Zahlencode festhielt, waren Werke alter Meister. Die zeitgenössische französische Malerei stand bei Turner nicht hoch im Kurs, auch wenn er sich mit einigen seiner französischen Kollegen austauschte.[479]

---

474 Ebd. S. 1849. Auch Füssli geht auf den Schock ein, den der erste Kontakt mit der Größe des Bauwerks erzeugte, doch er zog auch Vergleiche zu bereits gemachten Erfahrungen: „The Coup d'Oeil of the Louvre-Gallery is certainly immense, but when you have recovered from the first shock, when examination takes place of surprise it appears little superior to a huge auction Room […]. Believe not however that Italy has lost it's greatest Treasures, the French have plundered but not stript the seats of art – all the buildings, all the frescoes of Rome, Bologna, Mantua, Parma, & c. remain where they were; the Vatican alone still posseses more for the real Artists purpose than all the rest of Europe", Collected Letters Fuseli, S. 256–257.

475 Zum Museumsbesuch als Ritual vgl. DUNCAN, Ritual, S. 78–88; CAROL DUNCAN, Civilizing rituals. Inside public art museums (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art), London 1995.

476 Elkins assoziativ verfahrendes Buch führt zahlreiche historische und moderne Beispiele von Menschen an, die verschiedenste Gefühlsausbrüche beim Konsum von Kunst hatten. Elkins widmet sich auch der jüngeren Diskussion um das Stendhal-Syndrom: JAMES ELKINS, Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings, New York 2001, S. 40–55. Zu Emotionen und zur Erzeugung bestimmter Stimmungen durch die Anlage der Malerei: GREGOR WIEDEKIND, Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich, in: THOMAS KERSTIN (Hg.), Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, Berlin 2010, S. 31–49.

477 DIARY, Farington, Vol. V, S. 1833.

478 J. M. W. TURNER, Studies in the Louvre Sketchbook 1802, http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/studies-in-the-louvre-sketchbook-r1129682#entry-main (Stand: 12.02.2015).

479 Ebd.

Die Erkenntnis, dass eine Sammlung nicht nur für die Ausbildung der Künstler notwendig war, sondern auch wichtig für das Renommee einer Nation, fand in den politischen Diskurs der Zeit schon früh Einzug. So hatte John Wilkes in seiner Rede vor dem Parlament bereits am 8. April 1777 formuliert:

> „The British Museum, Sir, posseses few valuable paintings, yet we are anxious to have an English school of painters. If we expect to rival the Italian, the Flemish, or even the French school, our artists must have before their eyes finished works of the greatest masters."[480]

Dieses Anliegen war nach John Wilkes keine Aufgabe, die nur einen kleinen, kunstsinnigen Teil der Gesellschaft zu interessieren hatte. Vielmehr war sie von öffentlichem Interesse und bedurfte der Aufmerksamkeit des Parlaments, besonders in einem wirtschaftlich erfolgreichen Land.[481] Die Argumente Faringtons, die für den Aufbau einer ausführlichen Kunstsammlung in England sprachen, erinnern in vielen Passagen an die Parlamentsrede des radikalen Journalisten und Politikers John Wilkes. Für Farington waren im frühen 19. Jahrhundert die Pariser Galerien der Ort, der einem Maler die Möglichkeit gebe, zu lernen, wie Raphael denke, wie Titian durch die richtige Farbgebung seinen Themen Festlichkeit und Glanz verschaffe, kurz: wie die Meister vergangener Zeiten arbeiteten, sodass zeitgenössische Künstler durch die Abstraktion am Bild ihre Fähigkeiten verfeinern könnten.[482] Darüber hinaus sprach er sich für ein intensives Studium aus, damit junge Künstler zu der Einsicht gelangten, dass es nicht die bloße Begabung sei, die ein Kunstwerk schaffe:

> He will find that it has little to do with the visionary as any other labour of the mind. That the greatest painters were not inspired Men who produced their works spontaneously, that He must not deceive himself by thinking that He is particularly gifted and that the Art will come to him.[483]

Farington vertrat den Nachahmungsimperativ der Klassik, der eine Historisierung und Verwissenschaftlichung gegenüber der Genieästhetik der Romantik propagierte.[484] Dies war immer noch Tenor in der *Royal Academy*, für die Ausbildung fehlte jedoch eine entsprechend große und frei zugängliche Sammlung in London. Eine angemessene Kunstgalerie wurde für eine Professionalisierung des künstlerischen Feldes in England als unabdingbar angesehen. Neben der Reise, die nur einen begrenzten Zeitraum innerhalb der Ausbildung einnehmen konnte, sollten Galerien das nötige Lehr- und Anschauungsmaterial bieten, um künstlerische

480 JOHN WILKES, 08.04.1777, M. P. for Middlesex, in: London, Chronicle 1.–3.05.1777.
481 Ebd.
482 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1833.
483 Ebd.
484 ANDREAS BEYER, Klassik und Romantik. Zwei Enden einer Epoche, in: DERS. (Hg.), Klassik und Romantik, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, München 2006, S. 8–37, S. 10–16.

Fähig- und Fertigkeiten zu vervollkommnen und den „Ruhm der Nation“ dauerhaft zu mehren. Die nicht zu leugnenden politischen Komponenten der Galerien waren in einer Zeit der zunehmenden Nationalisierung zur Kreation einer imaginativen Einheit von Bedeutung. Die „professionalisierte Einrichtung“ des Museums, die mit der Prüfung, Ordnung und Restauration der Bilder einherging, stand bei einigen Künstlern durchaus in der Kritik.[485]

Von besonderer Relevanz sind die zeitgenössischen Interpretationen der Arbeiten Jacques-Louis Davids zu Napoleon Bonaparte. Davids Karriere überstand mehrere historische Marksteine, vom Ancien Régime über die Revolution, das Direktorium, das Konsulat und das Kaiserreich bis hin zur Restauration war er einer der einflussreichsten Künstler der Zeit, wobei sich dieser Einfluss nicht nur auf sein künstlerisches Schaffen beschränkte.[486] Während er in den 1780er-Jahren besonders durch monumentale Bilder bekannt wurde, die antike Themen neu belebten, und im Auftrag des Hofes malte, wurde er wenig später Unterstützer der Revolution, Freund Robespierres und Mitglied des Klubs der Jakobiner. Er stimmte in der Nationalversammlung für die Hinrichtung des Königs und begehrte nicht gegen die Zerstörung der alten Denkmäler in der französischen Hauptstadt auf.[487] David schuf mehrere Bilder, die die Geschehnisse der jüngeren französischen Geschichte symbolträchtig in Szene setzten, wie den Ballhausschwur oder den Tod Marats, die bis heute zur Illustration und Versinnbildlichung der Ereignisse der Französischen Revolution genutzt werden.[488]

Zur Zeit der Revolution und während des Empire wurden visuelle Erzeugnisse häufig für „protopropagandistische“ Zwecke genutzt.[489] Napoleon, dessen fakti-

[485] Zur Professionalisierung des Louvre vgl. GAEHTGENS, Das Musée Napoleon, S. 180–181. Zur Kritik an den französischen Kunstkonfiszierungen vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 208–212.

[486] Von 1789 bis 1795 hatte sich David in erster Linie politischen Belangen gewidmet und produzierte nur sehr wenige Bilder, vgl. Philippe Bordes (Hg.), Jacques-Louis David. Empire to Exile (Exhibition Jacques-Louis David: Empire to Exile. The J. Paul Getty Museum Los Angeles, Calif. 1 February–24 April 2005; Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Mass. 5 June–5 September 2005), New Haven 2005, bes. S. 1–15.

[487] Vgl. DOROTHY JOHNSON, Jacques-Louis David: New Perspectives, Newark 2006, S. 35–44; DAVID WELCH, Painting, propaganda and patriotism, in: History Today, 55/7 (2005), S. 42–50; DAVID O'BRIEN, Propaganda and the Republic of the Arts in Antoine-Jean Gross Napoleon Visiting the Battlefield of Eylau the Morning after the Battle, in: French Historical Studies 26 (2003), S. 281–314.

[488] Zum Tode Marats im Bild vgl. THOMAS GAEHTGENS, Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers, in: ALEXANDER DEMANDT (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Frankfurt a. M. 1996, S. 222–255. Zu Davids Ballhausschwur vgl. WARREN ROBERTS, Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists. The Public, the Populace, and Images of the French Revolution. Albany 2000, S. 227–267. Zu den Diskursen und Praktiken der offiziellen Staatssymbolik und ihrer Bedeutung für die alltägliche Imagination des Staates innerhalb der Bevölkerung vgl. CHRISTINA SCHRÖER, Republik im Experiment. Symbolische Politik im revolutionären Frankreich (1792–1799) (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst), Köln 2014.

[489] Vgl. TIMOTHY WILSON-SMITH, Napoleon and his Artists, London 1996; WERNER TELESKO, Der moderne Held und die bildende Kunst, 1799–1815, Köln 1998; UWE FLECKNER, Die Wiederge-

sche Alleinherrschaft als erster Konsul Ziele der Revolution erschütterte, war die Sublimierung seiner militärischen und politischen Macht in der Kunst zur Legitimation seiner Herrschaft dienlich. Außenpolitisch galt es, den zweiten Koalitionskrieg siegreich zu beenden. Zur Erreichung dieses Ziels zog Napoleon mit seiner Armee über die Alpen und schlug einige entscheidende Schlachten gegen die österreichischen Truppen.[490] Ein idealisiertes Bild von Napoleons Alpenüberquerung, das in der Tradition anderer bekannter Feldherren stand, schuf Jacques Louis David mit dem bekannten „Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard". In Werken wie diesem wurde die militärische und politische Laufbahn Napoleons in glorifizierenden Bildern festgehalten.[491] David und die seiner Schule zugerechneten Maler hatten besonders großen Anteil an der Produktion des visuellen Materials, das Napoleon in Szene setzte. „Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard" wurde von David in fünf Versionen angefertigt (vgl. Abb. 4). Farington sah das Bild in dessen Atelier:

> The horse is represented in the action of Mounting a rock. Bonoparte looks with nearly a front face as if giving orders pointing with his right hand. […] The scene is supposed to be part of the Alps, up which soldiers are dragging a Canon. The picture is painted with care & considerable force, but wants Union: the background being in colour & effect out of all Union with the Horse and figure. The picture maybe considered a good plain painting, but it is deficient in the graces of execution.[492]

Wie zahlreiche andere Künstler der Zeit schätzte Farington die technischen Fertigkeiten Davids hoch ein, doch kritisierte er, dass es der Komposition an Harmonie fehle.[493] Faringtons Wahrnehmung schien von Distanz und Faszination zugleich geprägt. Auch wenn er David für seine technischen Fertigkeiten lobte, verwendete er den führenden Akteur der französischen Schule in erster Linie als ein Gegenbild, vor dem die eigene nationale Schule der britischen Malerei an Kontur und Schärfe gewann. So wurde die Reise zum Lehrstück der politischen Wirkung von Kunst auf einer europäischen Ebene, die den englischen Künstlern sowohl ihre eigene Macht als auch die Möglichkeiten ihrer Arbeit innerhalb eines modernen Staates vor Augen führte.

---

burt der Antike aus dem Geist des Empire, Napoleon und die Politik der Bilder, in: BÉNÉDICTE SAVOY (Hg.), Napoleon und Europa, Traum und Trauma, München 2010, S. 100–115; TIM CLAYTON/SHEILA O'CONNELL (Hg.), Bonaparte and the British. Prints and propaganda in the age of Napoleon, London 2015.

490 LEFEBVRE, Napoleon, S. 99–102.

491 Vgl. FLECKNER, Die Wiedergeburt der Antike, S. 100–115.

492 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1898.

493 Zur Rezeption englischer Künstler der Bilder Davids vgl. WILLIAM VAUGHAN, „David's Brick-dust" and the Rise of the British School, in: ALLISON YARRINGTON/KELVIN EVEREST (Hg.), Reflections of Revolution. Images of Romanticism, London 1993, S. 134–158.

Abb. 4: Jacques-Louis David, Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard, 1800.

Die Version der Alpenüberquerung wurde David vom spanischen König in Auftrag gegeben, um die diplomatischen Beziehungen zu Frankreich zu verbessern. Wie bei Historienbildern der Zeit nicht unüblich, handelte es sich nicht um ein getreues Abbild Napoleons, wie Farington selbst bereits bemerkte, sondern um eine idealisierte Darstellung des Feldherrn, der selbst auf dem wilden Pferd mit Gelassenheit die Truppen führt, die im Hintergrund mit Mühe den Berg erklim-

men. Englische Kritiker warfen der französischen Kunst generell zumeist eine herzlose Komposition vor, die zwar technisch sauber ausgeführt sei, aber einen Mangel an Ausdrucksstärke aufweise. Speziell Faringtons Urteil gegenüber Davids Arbeit liest sich als eine Kritik des propagandistischen Inhalts, den er auch dessen Arbeit zuschreibt:

> Inveterate as was his republican Spirit at the commencement of the Revolution, and violent as He was in the days of terror, He now feels it expedient & submits to be and instrument to record the glory of a Despot much more formidable and omnipotent than that power which He took so much pains to reduce.[494]

David und sein Werk waren in der Interpretation des konservativen Royalisten Faringtons nichts weiter als ein willfähriges Werkzeug eines Despoten. Die Abgrenzung vom französischen Kunstmarkt erfolgte nicht nur durch die Wahrnehmung einzelner Akteure, sondern auch über den Vergleich von Institutionen wie den Museen und der Akademie der Künste. Für die Ausbildung und Professionalisierung der Künstler waren die Kunstakademien in Berlin, London und Paris ein wichtiger Bestandteil. Die englischen Künstler standen während ihres Parisaufenthalts im engen Kontakt mit der Pariser Akademie. Füssli und Farington besuchten gemeinsam eine Sitzung der Akademie. Die Redundanz der zeremoniellen Abläufe der Institution wird in Füsslis Kommentar deutlich: „He and I have been presented to the Section des Belles Lettres et beaux Arts of the Institute at the *Louvre,* where we were equally tired, I by understanding and he by not understanding, what we heard."[495] Es ist wenig überraschend, dass die Mitteilungen Faringtons nicht die Direktheit Füsslis besitzen und sich stattdessen dem rituellen Akt der Sitzung und der Hexis der Mitglieder widmeten.[496] Farington verglich die praktischen Abläufe der Sitzung mit denen der Londoner Akademie und machte sich Notizen zur Sitzordnung: „The President was seated at the middle of one of two long tables, in a plain armed Chair, which is the only distinction. He has a secretary on each hand." Der Präsident, der nach Angaben Faringtons jedes halbe Jahr wechselte, wies nur wenig Distinktionsmerkmale im Vergleich zu den anderen Mitgliedern auf, was als ungewöhnlich kommentiert wurde. Ebenso wurde das äußere Erscheinungsbild der Mitglieder als einfach beschrieben: „A more ordinary Set of Men as far as related to the outside could not have gathered together. The President was not an exception." Dieses Bild der französischen Kunstakademie

494 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1899.

495 Collected Letters Fuseli, S. 255.

496 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1893. Zur Einverleibung der Praxisstrukturen und der Hexis als „Schnittstelle zwischen Habitus und Feld" in der Theorie Pierre Bourdieus vgl. GERHARD FRÖHLICH, Habitus und Hexis – Die Einverleibung der Praxisstrukturen, in: HERMANN SCHWENGEL (Hg.), Grenzenlose Gesellschaft? (29. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, 16. Österreichischer Kongress für Soziologie, 11. Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie), Freiburg im Breisgau 1998, S. 100–102.

fügte sich nicht in die von Farington gewohnten Umgangsformen, in denen bspw. die alljährlichen Bankettveranstaltungen zur Eröffnung der Ausstellung der *Royal Academy of Arts* ein bedeutendes Mittel der Repräsentation waren, während der die Sitzordnung, die äußere Erscheinung der Akteure und auch der Umgang unter diesen von essenzieller Bedeutung für die Position der Akademie innerhalb der Gesellschaft waren.[497] Die körperlich wahrnehmbare Komponente des Habitus der französischen Kollegen, die Hexis, fügte sich nicht in Faringtons Erfahrungen aus seinem eigenen Umfeld.[498] Das Bankett zur Eröffnung der Ausstellung der Londoner Akademie war als ein Zusammentreffen wichtiger Akteure der englischen Politik und den veranstaltenden Mitgliedern der Akademie arrangiert. Die ursprüngliche Intention der Eröffnungsveranstaltung wurde jedoch unterlaufen, als zu Beginn des 19. Jahrhunderts inflationär Einladungen von *Royal Academicians* vergeben wurden, was zu Konflikten in der Verwaltung der Akademie führte: „It should never be forgotten that the original intention of this entertaimment was calculated to bring together at the opening of the exhibition the highest orders of Society and the most distinguished characters of the age."[499]

Ebenso unterlag die alljährliche Wahl des Präsidenten einem strengen Prozedere, das die Relevanz und die Distinktion der Akademie gegenüber anderen Institutionen veranschaulichen sollte.[500] Die demokratische Offenheit der französischen Akademie, die wenig Wert auf das äußere Erscheinungsbild ihrer Mitglieder legte, erscheint als Gegensatz zur strikten Rangordnung der Londoner Verhältnisse.[501] Dieser Eindruck setzte sich mit den Ateliers der Pariser Künstler fort. Die von der Akademie zur Verfügung gestellten Arbeitsräume beschreibt Farington als verwahrlost: „The apartments occupied by the Artists are in the rudest condition and can only be approached by passing through long passages in many parts filthy, – and by going up staircases which are in some places pitch dark."[502] Obwohl die französische Akademie als nicht repräsentativ beschrieben wird, war Faringtons Urteil gegenüber der französischen Kunst nicht generell abschätzig.[503] Sein Standpunkt gegenüber den französischen Malern der Zeit fällt durchaus widersprüchlich aus:

---

497 Zur Verknüpfung der Royal Academy mit der Politik vgl. HOOCK, King's, S. 127–135.

498 Vgl. PIERRE BOURDIEU, Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 2009, S. 195.

499 RAA/PC/1/4, S. 111–112.

500 Vgl. LESLIE, The Inner Academy, S. 217–223.

501 Vgl. ebd., S. 210–216.

502 DIARY, Farington, Vol. V, S. 1836.

503 Brown konstatiert, dass die meisten englischen Künstler wenig von der Arbeit ihrer Kollegen gehalten hätten, vgl. BROWN, Studies in the Louvre Sketchbook. Ähnlich beschreibt Dias die Rezeption der englischen Künstler, vgl. ROSIE DIAS, Venetian Secrets, Benjamin West and the Context of Colour at the Royal Academy in: BARRELL JOHN/HALLETT MARK/MONKS SARAH (Hg.): Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Surrey 2013, S. 111–130; hier S. 122–127.

> The French School of Art considering Historical painting and Sculpture as the Head of branches of it is superior to the English School in being upon a better foundation pursuing the great object of true Art. The French Artists draw without Comparision better. Gerard and Guerin are without comparison the best. The Belsarius of Gerard is in very near a perfect style both in drawing and expression. […] David is inferior to both. In his picture of the Sabin Woemen there is drawing but not of the best kind.[504]

Ebenso wurden die Arbeiten der jungen Künstler als überaus fortgeschritten beschrieben: „Boys of 12 or 14 years of age in the French School draw better than Young Men do in England. The French are superior also in their Architecture when compared with the best English Architects: In form; in Chiaro-oscuro (effect) and in Ornaments."[505] Diese positive Auffassung Faringtons deckt sich weitestgehend mit den Beschreibungen deutschsprachiger Künstler. Diese benötigten aufgrund des hohen Niveaus der Pariser Lehrateliers mehrere Monate Vorbereitung, um die Aufnahme zu bewältigen.[506] Daneben zeigte sich Farington sehr beeindruckt von den Arbeiten André Dutertres, der die Ägyptische Expedition Napoleons begleitet hatte und dessen Bilder der Sphinx und der Pyramiden er bewunderte.[507] An anderer Stelle wird jedoch kritisiert, dass einige der besten französischen Künstler aufgrund der begrenzten Anzahl der Mitglieder nicht in der Akademie seien. Eine Missbilligung, die auf Basis der begrenzten Menge der Londoner Akademiemitglieder, die nach außen hin radikal verteidigt wurde, durchaus verwundern kann. Gegen Ende des Aufenthalts der englischen Künstler berichtete Farington vermehrt von der Kritik gegenüber der französischen Schule, die häufig wegen ihrer Manieriertheit angegriffen werde.[508] Dieser Vergleich mit ihren Kontrahenten verhalf den englischen Künstlern, ihre eigenen Produktionen gegenüber anderen „Schulen" abzugrenzen. Die Reise nach Paris ermöglichte es, die eigene Position in der relationalen Ordnung des Kräftefelds der Kunst deutlicher zu bestimmen.

Diese Abgrenzung gegenüber den französischen Kontrahenten stand jedoch einem Austausch nicht generell entgegen, der besonders von West betrieben wurde. Diese politische Repräsentationsarbeit auf französischem Boden sicherte den Künstlern die Aufmerksamkeit der englischen Öffentlichkeit, innerhalb derer sie sich als profilierte Gruppe präsentierten. Die Mitglieder der *Royal Academy of Arts*

---

504 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1839.

505 Ebd., S. 1840.

506 Vgl. WOLFGANG BECKER, Paris und die deutsche Malerei, 1750–1840, München 1971, S. 12–17.

507 DIARY, Farington, Vol. V., S. 1842.

508 „Hoppner sometime since had a very indifferent opinion of French Art. Shee thought that a few days ago He had a better opinion of it, but today he expressed himself to Fuseli in a very unfavourable way", DIARY, Farington, Vol. V, S. 1877. „I looked generally over the French exhibition with Turner. He held it very low, – all made up of Art: but He thought Madame Gerards little pictures very ingenious", ebd., S. 1900.

waren für ihre demokratische Gesinnung in englischen Regierungskreisen bereits in den 1790ern in Verruf geraten.[509] In der angespannten Stimmung der Zeit wurde durch die Aufhebung des *Habeas Corpus* im Jahre 1794 und die Einführung des *Seditious Meeting Act* aus dem November 1795 die englische Freiheit erheblich eingeschränkt. Hierdurch sollten Forderungen nach einem allgemeinen Wahlrecht und Bewegungen wie die *London Correspondending Society* aufgehalten werden.[510] Die generelle gesellschaftliche Unruhe fand sich auch in den Querelen der Londoner Akademie wieder. Ein Höhepunkt der Konflikte innerhalb der *Royal Academy* war der Ausschluss des Professors für Malerei James Barry im April 1799, dem vorgeworfen wurde, sich in seinen Vorlesungen offen zu seiner demokratischen Gesinnung zu bekennen und sich gegen Mitglieder der *Academy* auszusprechen.[511] Als darauf zwischen dem *Council* der Akademie und der *General Assembly* ein Streit darüber ausbrach, welches der beiden Organe die Regierung der Akademie innehabe, stellte sich George III. auf die Seite des *Councils* und unterstützte eine Gruppe um James Wyatt, Francis Bourgeois, John Soane, John Yenn und John Singleton Copley und sprach sich gegen die Gruppierung um Benjamin West innerhalb der *General Assembly* aus.[512]

Neben dieser Zurückweisung vonseiten des Königs innerhalb der Machtkämpfe in der *Royal Academy* hatte West auch in der Patronage seiner Kunst durch George III. Rückschläge hinzunehmen. Der Auftrag, die Kapelle in *Windsor Castle* künst-

509 Vgl. HOOCK, King's, S. 180–202.

510 Zu den Unruhen innerhalb der englischen Gesellschaft vgl. ANONYM, The History of Two Acts, Entitled an Act for the Safety and Preservation of His Majesty's Person and Government against Treasonable and Seditious Practices and Attempts, And an Act for the More Effectually Preventing Seditious Meetings and Qssemblies. Including the Proceedings of the British Parliament, and of the Various Popular Meetings, Societies, and Clubs, Throughout the Kingdom: With an Appendix and Index, &c. To Which Are Prefixed Remarks on the State of Parties, and of Public Opinion, During the Reign of His Present Majesty. London 1796; IAN CHRISTIE, Stress and Stability in Late Eighteenth-Century Britain, Reflections on the British Avoidance of Revolution, Oxford 1986; EDWARD PALMER THOMPSON, Hunting the Jacobin Fox, in: Past & Present: A Journal of Historical Studies, 142 (1994), S. 94–140; JENNIFER MORI, William Pitt and the French Revolution. 1785–1795, Edinburgh 1997; BENJAMIN WEINSTEIN, Popular Constitutionalism and the London Corresponding Society, in: Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies 34 (2002), S. 37–57.

511 Hoock führt den Ausschluss im Wesentlichen auf demokratische Tendenzen Barrys zurück, vgl. HOOCK, King's, S. 189–191. Insgesamt gestalteten sich das Ausschlussverfahren und die Gründe hierfür jedoch weitaus komplexer. Zu Barrys Brief an die Society of Dilettanti vom 25.07.1797, der sich ausführlich den Verfehlungen der *Royal Academy* zur Nobilitierung der englischen Kunst widmete, vgl. JAMES BARRY, Letter to the Dilettanti Society, Respecting the Obtention of Certain Matters Essentially Necessary for the Improvement of Public Taste, and for Accomplishing the Original Views of the Royal Academy of Great Britain. Printed for J. Walker, London 1798.

512 Vgl. ANN BERMINGHAM, Apocalypse at the Academy. Death on the Pale Horse and the Revelation of Benjamin West, in: JOHN BARRELL/MARK HALLETT (Hg.), Living with the Royal Academy: Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Surrey 2013, S. 153–170, hier S. 159–160; HOOCK, King's, S. 195–202.

lerisch auszugestalten, wurde ihm bereits 1779 erteilt, aber 1801 nach mehr als 20 Jahren Arbeit wieder zurückgezogen. Die Gründe für den Abbruch des Auftrags sind jedoch nicht eindeutig zu benennen. Neben dem politisch heiklen Thema der Apokalypse könnte ebenso der experimentelle Ansatz von Wests Gemälde zum Rückzug des Auftrags geführt haben.[513] Bei näherer Betrachtung eines der zentralen Bilder des Zyklus, „Death on the Pale Horse" (vgl. Abb. 5), das West später auf dem Pariser Salon von 1802 ausstellte, ist die Abneigung des kranken englischen Königs gegenüber dem Werk des Akademiepräsidenten nicht verwunderlich. Das Sujet der apokalyptischen Reiter, die Tod, Krieg, Eroberung und Hungersnot symbolisieren und als Vorboten der Apokalypse gelten, war zur Zeit der Französischen Revolution und ständig andauernder Kriege ein kontrovers diskutiertes Thema.[514]

Abb. 5: Benjamin West, Death on the Pale Horse, 1796.

Eines der ersten Bilder, das sich der apokalyptischen Thematik in der englischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts widmete, stammt von John Hamilton Mortimer und war im Jahre 1775 zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ein direkter Kommentar zu den Geschehnissen in den nordamerikanischen Kolonien der britischen Krone. Eine weitere bekannte Version der Thematik ist James Gillrays Bild „Presages of the Millenium", das zeigt, wie ein nackter William Pitt der Jüngere, auf dem Wappentier des Hauses Hannover sitzend, über die „swinish multi-

513 Zur experimentellen Natur des von West geplanten Gemäldezyklus vgl. DIAS, Venetian Secrets, S. 120.

514 West arbeitete über einen langen Zeitraum an dem Projekt, und die genauen Gründe für die Rücknahme des Auftrags durch den König gelten als umstritten, vgl. MORTON PALEY, The Apocalyptic Sublime, New Haven 1986, S. 19–50; http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART13755 (Stand: 14.02.2015); BERMINGHAM, Death on the Pale Horse, S. 153–170.

tude“ reitet (vgl. Abb. 6).[515] Neben der Verarbeitung im Bild fand die Offenbarung des Johannes zahlreiche Bearbeitungen in der Literatur.[516] Im Kontext der Zeit war die Ausstellung Wests Apokalyptischer Reiter auf dem Pariser Salon, der staatlichen alljährlichen Kunstausstellung, von 1802 als eine Provokation eines nicht weiterhin protegierten Akademiepräsidenten zu werten.[517]

[515] Vgl. JAMES GILLRAY, Presages of the Millenium, British Museum, BM Satires 8655, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1478817&partId=1&searchText=james+gillray+presages+of+the+millenium&page=1 (Stand: 27.02.2015).

[516] Richard Brothers veröffentlichte „Revealed Knowledge of the Prophesies and the Times“, 1794–1796 eine beliebte Interpretation der Vorlage, in der er sich selbst zum neuen König Englands ausrief und die Franzosen als Agenten Gottes beschrieb. Brothers wurde 1795 unter dem Vorwurf des Verrats inhaftiert, doch kurze Zeit später wieder freigelassen und lediglich für verrückt erklärt, vgl. RICHARD BROTHERS, A Revealed Knowledge of the Prophecies of Times, Book the First Wrote under the Direction of the Lord God, London 1794; BERMINGHAM, Death on the Pale Horse, S. 165–166.

[517] Vgl. ANONYM, Death on the Pale Horse; Bulletin of the Pennsylvania Museum, Vol. 26, 138 (1931), S. 16–21.

Abb. 6: James Gillray, Presages of the Millenium, London 1795.

Diese setzte sich bei der Besichtigung der Salonausstellung am 24. September durch Napoleon fort. West wurde dem ersten Konsul kurz vorgestellt, worauf sich die beiden auf Italienisch austauschten.[518] Die Ausstellung auf dem Pariser Salon war ein doppelter Affront gegenüber Georg III. Der Empfang durch Napoleon machte das Zerwürfnis vollkommen. Die Ausstellung von Wests Bild „Death on the Pale Horse" wurde äußerst unterschiedlich aufgenommen. Einige Gäste des Pariser Salons sahen es nicht als angemessen an, das Bild auszustellen, da die angesehenen französischen Künstler in diesem Jahr vom Salon ferngeblieben waren.[519] David soll das Bild geringschätzig als einen karikierten Rubens verspottet haben.[520] Außerdem sollte Benjamin West zum Mitglied der Französischen Akademie gewählt werden, jedoch beschränkte sich diese Zusage lediglich auf eine Ehrenmitgliedschaft und nicht eine Wahl zum vollwertigen Mitglied, wie er zuerst

[518] Vgl. DIARY, Farington, Vol. V., S. 1875.
[519] Vgl. ebd. S. 1851.
[520] Vgl. BERMINGHAM, Death on the Pale Horse, S. 161.

vermutete.[521] Trotz der ständigen Kriege zwischen Frankreich und England waren sich die Produzenten der visuellen persuasiven Kommunikation nicht grundsätzlich abgeneigt. Die Neugierde, den *Louvre* zu besichtigen, und die Aussicht auf Anerkennung in Form von Mitgliedschaften und Einladungen machten Paris zu einem Anziehungspunkt.

Neben der Ausstellung seines Bildes bemühte sich Benjamin West durch die Ausrichtung eines Dinners, ein weiteres soziales Ereignis innerhalb der Pariser Gesellschaft zu arrangieren. West lud am 27. September zahlreiche britische Exilanten, Künstler und französische Repräsentanten des kulturellen Feldes ein und servierte „best wines, Champagne &c."[522]. In der Welt der Salons und Gelehrtenkreise wussten sich die britischen Künstler besser zu bewegen als viele der britischen Politiker, die sich während des Friedens von Amiens in Paris aufhielten:

> Opie dined with us. He dined with Mr. Fox a few days ago, and in the evening went with him to a conversazione at Miss Henrietta [recte, Helen] Maria Williams, – where many French were assembled to see so extraordinary a Man. They rather crowded upon him […] He was evidently embarrassed by it, and staid but a short time, retired towards the door against the edge of which He placed his back, and then turned out. – Miss Williams was disappointed by his visit having expected to hold conversation with him. She was much better pleased the night following when Mr. West went & staid & talked as much as she wished.[523]

Helen Maria Williams hatte als Salonniere und Publizistin ihrer in acht Bänden erschienenen „Letters from France" Bekanntheit erlangt. Ihre Frankreichschriften, die von 1790–1796 publiziert wurden, hatten zwar durchaus gemischte Kritiken erhalten, doch galten sie vielerorts als authentische und lebhaft verfasste Geschichte der Französischen Revolution.[524] Während des Friedens von Amiens besuchten viele berühmte Gäste ihren Salon. Dieser war ein Ort der ständeübergreifenden Geselligkeit, der einen gewissen Aufführungscharakter besaß.[525] Die Salons waren Teil einer bürgerlichen Kultur der Vergemeinschaftung, die sich in verschiedenen Institutionen, Medien und Diskursen der Zeit wiederfand. Charles James Fox hat innerhalb dieser „Salonöffentlichkeit" nicht die nötigen habituellen

[521] Vgl. DIARY, Farington, Vol. V, S. 1852; „Vincent, the Historical Painter & Member of the Institute called upon Fuseli. He said Mr. West was not elected a Member of the Institute, but his name had been put down as a Candidate; He might or might not be elected", ebd. S. 1855.

[522] Ebd., S. 1878.

[523] DIARY, Farington, Vol. V., S. 1820.

[524] Vgl. LOUISE DUCKLING, from Liberty to Lechery. Performance, Reputation and the Marvelous Story of Helen Maria Williams, in: Women's Writing 17 (2010), S. 74–92; DEBORAH KENNEDY, Art. Helen Maria Williams, http://www.oxforddnb.com/view/article/29509?docPos=1 (Stand: 20.01.2015); CAROLINE FRANKLIN, Helen Maria Williams, Letters from France, Vol. 1. (Women's Travel Writing 1750–1850) London 2006.

[525] Vgl. MARGARETE ZIMMERMANN, Art. Salon, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 12, Darmstadt 2010, Sp. 549–556.

Prädeterminationen abrufen können, um sich und sein Anliegen angemessen in Szene zu setzen. Insgesamt scheint Fox' Frankreichaufenthalt wenig erfolgreich gewesen zu sein, wenn man diesen an den gescheiterten Zusammentreffen zwischen ihm und Napoleon misst.[526] Zwar traf sich der *Whig*-Staatsmann dreimal mit Napoleon, jedoch jedes Mal mit wenig Erfolg, was Fox' Eindruck verstärkte, dass es sich bei Napoleon in erster Linie um einen Militär handele, der nicht an Fragen der Pressefreiheit interessiert sei. Nichtsdestotrotz wurde Fox' Frankreichreise in der englischen Öffentlichkeit als Provokation gewertet, wovon u. a. James Gillrays Karikatur „Introduction of Citizen Volpone his Suite at Paris-Vide, The Moniteur, & Cobbetts Letters" zeugt.[527] Erfolgreicher waren hingegen die Treffen von Fox und West, die sich im *Louvre* über die Galerie und einige der Gemälde austauschten.[528] Hierbei soll West Fox erläutert haben, warum die Kunst außerdem von einem finanziellen Standpunkt von Interesse für England und deswegen besonders förderungswürdig sei, worauf jener ihm seine Unterstützung zusicherte, sobald er die nötige politische Entscheidungsgewalt innehabe.[529]

West setzte zwar mit der Ausstellung von „Death on the Pale Horse" ein öffentliches Zeichen, dass er als einer der bekanntesten englischen Künstler durchaus bereit war, sich auf dem Kontinent zu profilieren. Dennoch grenzten er und seine Kollegen sich immer wieder gegenüber den französischen Künstlern ab. Das Fremdbild der französischen Akteure bildete einen elementaren Bestandteil in der Konstruktion einer eigenen Kunst, die die Imagination einer eigenen englischen Identität und Nation wesentlich beförderte. Die Reise in das befriedete Feindesland konnte für die Konstruktion der eigenen Identität von elementarer Bedeutung sein. Gleichwohl wurde die Reise einiger Mitglieder der *Royal Academy* nach Paris immer wieder als ein politischer Affront gegenüber dem britischen Königshaus gewertet und soll neben anderen Entwicklungen zu einer nachhaltigen Verstimmung zwischen Akademie und Georg III. geführt haben.[530] Die hohen finan-

[526] Neben Zusammentreffen zwischen Napoleon und Fox waren es auch zahlreiche weitere Anliegen, die Fox in Frankreich verfolgte. So recherchierte er in der Nationalbibliothek, um Material für ein Buchprojekt zu Jakob II. von England zu sammeln. Darüber hinaus frischte er seine Kontakte zu Talleyrand und Lafayette auf und wurde zahlreichen wichtigen Akteuren der Französischen Revolution vorgestellt. Fox' Kontakte zu Arthur O'Connor, der unter Verdacht des Hochverrats nach Paris verbannt wurde, machten ihn neben den anderen politischen Kontakten der englischen Öffentlichkeit verdächtig, vgl. LESLIE MITCHELL, Art. Charles James Fox, http://www.oxforddnb.com/view/article/10024?docPos=1 (Stand 20.01.2015); DERS., Charles James Fox, New York 1992, S. 171–177; JAMES LIVESEY, Art. Arthur O'Connor, in: http://www.oxforddnb.com/view/article/20509?docPos=1 (Stand: 19.12.2014).

[527] Vgl. JAMES GILLRAY, Introduction of Citizen Volpone his Suite at Paris-Vide, The Moniteur, & Cobbetts Letters, London 1802, British Museum BM Satires 9892.

[528] Vgl. Memoirs of the later Years of the Right Honorable James Fox, hg. von JOHN BERNHARD TROTTER, London 1812, S. 142–143; John Galt, Life, Studies and Works of Benjamin West, London 1820, S. 177–187.

[529] Vgl. GALT, Life, S. 180–181.

[530] Vgl. HOOCK, King's, S. 180–202; BERMINGHAM, Apocalypse at the Academy, S. 153–170.

ziellen Rücklagen der *Royal Academy of Arts* in den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts und die Arbeit einiger „radikaler Geister" in den höchsten Ämtern sprechen zunächst für diese These.[531] Doch die englischen Künstler paktierten nicht mit der französischen Führung; Ziel ihrer Reise war es im Wesentlichen, Erkenntnisse über die neuesten Entwicklungen der Pariser Kunstwelt aus erster Hand zu erlangen. Der Distinktionskampf unter den Akteuren der Akademie lässt sich vielmehr als eine generelle Taktik des künstlerischen Machtkampfs beschreiben und ist nicht generell auf die Verstrickungen der Französischen Revolution zurückzuführen, wie es Hoock beschreibt.[532] Das Studium der und das Wissen um die neuartigen Ausstellungspraktiken innerhalb des *Louvre* waren von besonderer Relevanz. Die Begegnung von englischen und französischen Künstlern war ebenfalls ein Aufeinandertreffen zweier konkurrierender Gruppen, die sich zwar mit gegenseitigem Respekt gegenübertraten, wie die zahlreich gegenseitig ausgesprochenen Einladungen zeigten, aber sich durchaus ihres im Widerstreit stehenden propagandistischen Gewichts für die jeweils andere Seite bewusst waren. Die vorangehende Analyse der Reisen englischer Künstler während des Friedens von Amiens zeigt, dass zahlreiche Handlungen der Akteure nicht mit denen einer *Grand Tour* gleichgesetzt werden können, sondern sowohl politische Implikationen hatten als auch dazu dienten, die Ausbildung und den gesellschaftlichen Stand der Künstler zu verbessern. Benjamin Wests Reise als Präsident der *Royal Academy of Arts* führte zu nachhaltigen Verstimmungen zwischen Akademie und Königshaus, jedoch wäre es voreilig, die Künstler um West und Farington allein als Parteigegner Fox' und Anhänger des „Whigflügels" zu betrachten.

Die Bedeutung einer nationalen Sammlung für die Ausbildung junger Künstler, die der Hebung des nationalen Prestiges und die Beförderung wirtschaftlicher Interessen dienen sollte, war bereits lange Zeit vor der Eröffnung des *Louvre* Common Sense innerhalb der englischen Öffentlichkeit, doch der Aufbau der professionalisierten Einrichtung des Museums machte die Arbeit am Bild in einer neuen Form möglich. Jedoch war die Praxis des kunsthistorischen Vergleichs keine völlige Innovation, wie die Aufzeichnungen und Praktiken der Künstlerreisen nach Italien beweisen. Die in Druck und Skizze bereits vollzogene Systematisierung der Geschichte der Kunst wurde nun in die museale Praxis überführt. Ein erster Schritt zur Gründung einer eigenen Nationalgalerie wurde kurze Zeit später durch die Gründung der *British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom* vollzogen, die neben der Ausstellung zeitgenössischer Kunst durch die Repräsentation alter Meister einen weiteren institutionellen Rahmen für die Ausstellung und Archivierung von Kunst innerhalb der englischen Gesellschaft bot.[533] Im

[531] Vgl. BERMINGHAM, Apocalypse, S. 161; HOOCK, King's, S. 180–202.

[532] Vgl. HOOCK, King's, S. 180–202.

[533] „That it is the opinion of this meeting that the establishment of the British Institution under his majesty's gracious patronage, & upon a great a general scale, will tend to encourage and reward the talents of artist of the United Kingdom, – to improve & to extend our manufactures, by that

Louvre fand das napoleonische Regime auf einer propagandistischen wie wissenschaftlichen Ebene einen neuen diskursiven Rahmen, der durch seine Größe, Menge und Vielfalt eine hohe Aufmerksamkeit innerhalb Europas auf sich zog, die nicht allein auf britische Künstler beschränkt blieb.

3.3.2 Paris aus der Perspektive der Kunstpublizistik

> Napoléon hatte das Volk mit den Menschen, mit sich selbst und mit seinem Gotte versöhnt; er hatte Frankreich durch unsterbliche Siege verherrlicht, und hatte es mit Schätzen der Kunst und des Wissens bereichert, die sonst der Stolz Italiens waren, und die wißbegierige Gelehrte in Indien und Ägypten suchen mußten […]. Die Kräfte jedes Einzelnen wurden zum Besten des Ganzen in Thätigkeit gesetzt, und was Industrie und Kunst vermochten, wurde zur Verherrlichung der Nation unternommen und ausgeführt.[534]

Die Begeisterung, mit der die junge intellektuelle Elite der deutschsprachigen Gebiete die Französische Revolution und die Machtübernahme Napoleons aufnahmen, spiegelt sich bis heute in zahlreichen Publikationen, künstlerischen Werken und Briefen wider.[535] Die Beweggründe deutscher bildender Künstler, Paris zum Ziel zu wählen, waren mannigfaltig: Die Ausbildung in einem Meisteratelier oder an der *École des beaux-arts*, das Kopieren von Kunstwerken im *Louvre* oder einer der berühmten Sammlungen der Stadt waren nur einige der Motive, die Reise nach Paris anzutreten. Die in der Heimat bereits begonnene Ausbildung als Künstler sollte in der französischen Hauptstadt zum Abschluss und zur Perfektion gebracht werden.[536] Daneben konnten Reisen deutscher Künstler bspw. auch einen dienstlichen Charakter haben. Die Reise Johann Gottfried Schadows, die im Sommer 1791 durch Friedrich Wilhelm II. befohlen worden war und ihn nach Kopenhagen, Stockholm und Paris führen sollte, um die Reiterdenkmäler der Städte zu

taste and elegance of design, which are to be exclusively derived from the cultivation of the fine Arts, – & thereby to promote the general prosperity & resources of the Empire", National Art Library at the Victoria and Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings MSL/1941/677, S. 2.

534 Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, hg. von BÉNÉDICTE SAVOY, Berlin 2009, S. 8.

535 JOHANN GEORG WILLE, Die Memoiren des Kupferstechers Jean Georges Wille übersetzt nach Georges Duplessis von Herbert Krüger und Peter Merck, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins N.F. 51/1966, S. 36–74. Briefe Jean-Joseph-François Tassaert an Johann Gottfried Schadow aus den Jahren 1791 und 1792 ZAstMB (Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin), IV/NL Schadow 190.

536 Doch auch die Aufenthalte in den Pariser Meisterateliers waren häufig von der Berliner Akademie gefördert und als eine Vollendung der Lehrphase eines jungen Künstlers gedacht. So erhielt bspw. Jean-Joseph-François Tassaert nach dem Tod seiner Mutter die Witwenrente, die diese bezogen hatte, für ein weiteres Studium in Paris für drei Jahre zugesprochen, vgl. GERRIT WALCZAK, Weshalb Schadow nicht nach Paris gelangte. Briefe des jüngeren Tassaert aus der Französischen Revolution, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 40 (2013), S. 191–217, hier S. 197.

inspizieren und Vorlagen für ein geplantes Reiterdenkmal zu Ehren Friedrichs des Großen zu entwerfen, ist ein Beispiel hierfür.[537]

Neben den bildenden Künstlern zog die Stadt eine Vielzahl von Literaten, Wissenschaftlern, Technikern, Händlern, Studenten und Abenteurern an. Vielen Akteuren lassen sich mehrere dieser Rollen zuweisen. Bei der Vermittlung von Kunst und den neuen Erwerbungen des *Louvre* war es die Kunstkritik und Kunstpublizistik, die eine besondere Rolle spielte. Zeitschriften wie „London und Paris", „Europa. Eine Zeitschrift" und die „Französischen Miscellen" widmeten sich explizit dem Thema, aber auch gelehrte Journale, die sich eigentlich mit einer breiteren Thematik befassten, konnten sich dem Gegenstand zumeist nicht entziehen.[538] Die Vielzahl von Veröffentlichungen, die sich mit Paris als Reiseziel beschäftigten, lassen nicht nur Rückschlüsse auf die symbolische und intellektuelle Bedeutung der neuen „Hauptstadt Europas" zu, sondern beweisen auch, dass es für einen erfolgreichen Verleger und Autor nahezu notwendig war, den Paris-Bericht in sein Oeuvre zu integrieren.[539] Hierdurch konnten Reisende ihren Aufenthalt finanzieren und die Wirkung ihres Reisens über die Leser potenzieren.

Die tiefgreifenden Veränderungen, die von der Französischen Revolution, den Koalitionskriegen und der Herrschaft Napoleons ausgingen, eröffneten in Paris ein neues Möglichkeitsspektrum, dem sich nur wenig Zeitgenossen entziehen konnten. Mit der Gründung des *Muséum Central des Arts* im *Palais du Louvre* wurde im August 1793 ein neuer Anziehungspunkt für Kunstbegeisterte in ganz Europa geschaffen. Dieser unterlag bis zu seiner Schließung im Jahre 1815 einem ständigen Wandel, da die Sammlung durch Konfiszierungen in ganz Europa wuchs und die Räumlichkeiten des *Louvre* den neuen Sehgewohnheiten der Zeit angepasst wurden.

---

[537] Schadow konnte seine Reise nicht wie eigentlich geplant vollziehen, da der Beginn des ersten Koalitionskriegs seine Reise nach Paris verhinderte: „Die blutdurstigen Verruchtheiten begannen zu Paris zu dieser Zeit, weshalb der Minister von Heinitz mir die Reise untersagte. Die mehrsten Pläne im Gebiete der Kunst wurden beseitigt und deren Ausführung verschoben", JOHANN GOTTFRIED SCHADOW, Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, hg. von GÖTZ ECKARDT, Bd. 1, Berlin 1987, S. 33. Zur weiteren Einordnung von Schadows Reise vgl. WALCZAK, Schadow, S. 193.

[538] HELMINA VON CHÉZY, Französische Miscellen, Tübingen 1803–1807; FRIEDRICH SCHLEGEL (Hg.), Europa. Eine Zeitschrift, Frankfurt a. M. 1803–1805, FRIEDRICH JUSTIN BERTUCH (Hg.), London und Paris. Eine Zeitschrift mit Kupfern, Weimar, Halle 1798–1810.

[539] Zur medialen Aufmerksamkeit bezüglich der Französischen Revolution vgl. ROLF REICHARDT, Die Französische Revolution als europäisches Medienereignis, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), URL: http://www.ieg-ego.eu/reichardtr-2010-de (Stand: 04.03.2015); MATTHIAS MIDDELL/WERNER GREILING, Frankreich-Berichterstattung in deutschen Zeitungen: Kursachsen und Thüringen zur Zeit der Französischen Revolution, in: HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK/ROLF REICHARDT (Hg.), Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770–1815 (Transfer. Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9), Leipzig 1997, S. 197–237.

3.3.3 Chézy, Kotzebue und Schlegel. Der *Louvre* und seine Kritiker

Da die Formen der künstlerischen Arbeit und Abgrenzung innerhalb der Pariser Kunstwelt bereits vorangehend beschrieben wurden, soll sich jetzt auf die Rezeption der Pariser Museumslandschaft bezogen werden. Diese geschah nicht immer von Angesicht zu Angesicht, sondern erfolgte zum wesentlichen Teil über Reiseberichte oder Galeriebeschreibungen, die sich besonders beim deutschsprachigen Publikum einer großen Beliebtheit erfreuten. Als Beispiel für die literarische Verarbeitung dieser Sehgewohnheiten dienen drei Werke, die auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt entweder aufgrund der Bekanntheit ihrer Autoren oder der Verleger vielversprechend platziert waren: Helmina von Chézys „Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I", August von Kotzebues „Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804" und Friedrich Schlegels „Europa. Eine Zeitschrift".[540] Das Fehlen einer Hauptstadt für den deutschsprachigen Raum hatte eine Fokussierung auf andere Metropolen Europas zur Folge, die im frühen 19. Jahrhundert Paris für Reisende und vor allem für Leser interessant werden ließ.[541] Von Interesse waren ebenso die Pariser Moden wie die Galerien und Museen. Neben der Bedeutung der Pariser Galerien für das künstlerische Feld lässt sich für den untersuchten Zeitraum ein Wandel der Gattungsform der Galeriebeschreibung an sich konstatieren. Neue Formen der Ausstellung forderten neue Textformen der Vermittlung ein.[542]

Das 700 Seiten starke Buch der kaum 20 Jahre alten Chézy erschien im Weimarer Verlag Friedrich Justin Bertuchs, der bereits 1798 mit „London und Paris" die wohl erfolgreichste Zeitschrift gegründet hatte, die sich dem „Metropolenboom" der Zeit widmete.[543] Bertuch stand einem Buchprojekt zunächst skeptisch gegenüber, da er der Auffassung war, dass sich Zeitschriften den schnellen Veränderungen in London und Paris flexibler anpassen konnten. Doch die junge, bestens in Paris vernetzte Autorin erschien als ideale Wahl, um das Buchprojekt in die

---

[540] AUGUST VON KOTZEBUE, Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804 von August von Kotzebue, Berlin 1804; SCHLEGEL, Europa; CHÉZY, Leben und Kunst.

[541] Vgl. GÜNTHER OESTERLE, 3. Tag: Paris, Einführendes Referat, in: CONRAD WIEDEMANN (Hg.): Rom – Paris – London, Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen, ein Symposium, Stuttgart 1988, S. 345–360.

[542] Vgl. HELMUT PFOTENHAUER, Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: GOTTFRIED BOEHM/HELMUT PFOTENHAUER (Hg.), Beschreibungskunst, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 313–330.

[543] Zum Erfolg des Unternehmers Bertuch vgl. KATHARINA MIDDELL, Eine „Zeitschrift, die eingreifen soll". Bertuchs Journale, in: WOLFGANG CILLEßEN/ROLF REICHARDT/CHRISTIAN DEULING (Hg.), Napoleons neue Kleider, Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006, S. 67–93; BÉNÉDICTE SAVOY, Pariser Lehrjahre, Über die Pariser Kunstlandschaft um 1800, in: WOLFGANG CILLEßEN (Hg.), Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006, S. 130–144.

Tat umzusetzen.[544] Ihr Talent hatte sie bereits durch die Herausgabe der bei Cotta erschienen „Französischen Miscellen“ und die zahlreichen Beiträge in Friedrich Schlegels „Europa. Eine Zeitschrift“ bewiesen. Die Freundschaft mit Dominique-Vivant Denon, dem Generaldirektor der Pariser Museen, verschaffte ihr darüber hinaus einen bevorzugten Zugang zu den Sammlungen und dem Personal des Museums.[545] Ihm widmete sie auch das Werk. In Chézys Buch wird der Kunst kein Vorrang eingeräumt. Sie wird vielmehr erst nach 100 Seiten überhaupt diskutiert. Daneben finden Themen wie die Stellung der Frau nach der Französischen Revolution, das Pariser Umland mit seinen Schlössern und Gärten und zahlreiche weitere Ereignisse Eingang.[546] Die Themen sind zahlreich und disparat, jedoch finden sie eine gemeinsame Klammer durch die von Chézy selbst in der Einleitung angesprochene Verzahnung von Industrie, Kunst und Nation.

August von Kotzebue gilt als einer der erfolgreichsten Dramaturgen seiner Zeit, was nicht zuletzt an seinen am Publikumsgeschmack orientierten Bühnenstücken gelegen haben dürfte.[547] Seine Stücke wurden zu Lebzeiten um ein Vielfaches häufiger aufgeführt als die der bekannten Autoren der Weimarer Klassik. Zudem entfalteten Kotzebues Arbeiten mit zahlreichen Übersetzungen eine europaweite Wirkung.[548] Hinzu kamen die über 200 publizierten Theaterstücke Kotzebues, die von Kritiken und anderen Literaten zumeist schlecht rezensiert wurden. Seine Erfolge an der Theaterkasse und auf dem Buchmarkt waren Teil der zunehmenden Kommerzialisierung des Buchmarktes gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[549] Nach dem Tod seiner zweiten Frau unternahm Kotzebue zahlreiche Reisen, die ihn u. a. nach Paris führten.

Auch wenn Friedrich Schlegels „Europa. Eine Zeitschrift“ häufig als Ausdruck eines frühen europäischen Patriotismus interpretiert wird, gibt es zahlreiche Indizien dafür, dass Schlegel gemeinsam mit Dorothea Friederike Mendelssohn von

---

544 Vgl. HYACINTH HOLLAND, Wilhelmine von Chézy, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd.4, S. 119–122; KARIN BAUMGARTNER, Wanderer Between the Worlds, Wanderer Between the Words. Crossing Borders as Aesthetic Approach in the Works of Helmina von Chézy (1783–1856), in: CAROLINE BLAND/ELISA MÜLLER-ADAMS (Hg.), Schwellenüberschreitungen, Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780–1918, Bielefeld 2007, S. 209–226.

545 Vgl. BÉNÉDICTE SAVOY, Vorwort, in: Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I., hg. von DIES., Berlin 2009, S. IX–XXIII; IRINA HUNDT, Geselligkeit im Kreise von Dorothea und Friedrich Schlegel in Paris in den Jahren 1802–1804, in: HARTWIG SCHULTZ (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin 1997, S. 83–133.

546 SAVOY, Vorwort, S. XIV–XVIII.

547 Vgl. HILTRUD HÄNTZSCHEL, Art. Kotzebue, August von, in: Neue deutsche Biographie, 12 (1979), S. 624–625 http://www.deutsche-biographie.de/ppn118565796.html (Stand: 30.01.2014). In den neueren Forschungen werden die Arbeiten Kotzebues in einigen Teilaspekten nicht nur als reine Trivialliteratur abgetan, vgl. ANKE DETKEN, Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2009, S. 308–311.

548 Vgl. JÖRG MEYER, Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue, Werk und Wirkung, Frankfurt a. M. 2005, S. 9–15.

549 Vgl. MEYER, Verehrt. Verdammt, S. 102.

viel weltlicheren Interessen nach Paris gezogen wurde. Nach früheren Publikationen wie dem „Athenaeum“ wollte Schlegel mit seiner neuen Zeitung einen breiteren Kreis an Rezipienten erschließen.[550] Ein zentraler Gegenstand der Betrachtung in seinen Texten war zumeist das *Musée Napoleon*, auf das sich die folgende Analyse beziehen wird. Die Frage, ob die Paris-Literatur „über Politik zu schweigen“[551] habe oder ob die Bilderwelten des *Louvre* eine nationale Einheit imaginativ ermöglichten und politisch waren, soll im Folgenden leitend sein.[552] Wie wurde die Entstehung des *Louvre* in der Literatur rezipiert?

Die Sagbarkeitsgrenzen des Diskurses wurde in Zeiten der Französischen Revolution in Preußen durch ein Zensuredikt markiert, wie die Einleitung Kotzebues bereits erkennen lässt: „Es ist mir in der Censur dies und jenes weggestrichen worden.“[553] Dass diese einleitenden Worte vermutlich mehr als eine bloße Floskel waren, wird mit dem Verweis auf das am 19. Dezember 1788 erlassene „Erneuerte Censur-Edict für die Preußischen Staaten exclussive Schlesien“ deutlich, das tiefgreifende Einflüsse auf die Publikationsmöglichkeiten innerhalb Preußens hatte und besonders als Reaktion auf die französischen Geschehnisse häufig Anwendung fand.[554] Zeittypisch richteten sich alle drei analysierten Texte an einen fiktiven Freund und sind in einer losen Briefform verfasst. Chézy sah ihren Text nicht als eine philosophische Betrachtung, sondern hat ihr Urteil mehr nach den Artisten gebildet.[555] Kotzebue gab hingegen gegenteilig an, dass der Leser keine Kunsturteile von ihm zu erwarten habe, und flankierte seine Argumente mit einem Lessing-Zitat: „Hinweg mit dem, der erst vom Maler lernen will, was schön ist.“[556] Friedrich Schlegels Text war hingegen mehr ein „Bekenntniß“, das sich der „alten Mahlerei“ widmete und im Eindruck dieser Teile der Theorie der Frühromantik

[550] Vgl. OESTERLE, Schlegel in Paris, S. 3.

[551] SAVOY, Vorwort, S. XVI.

[552] Savoy beschreibt bereits, wie die Ausstellung der altdeutschen Meister im Pariser *Louvre* erstmalig Interesse für diese Malschule erweckt und so zur Etablierung nationaler Malschulen beigetragen habe, vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 143–145.

[553] KOTZEBUE, Erinnerungen, S. III.

[554] Vgl. GERD HAGELWEIDE, Publizistischer Alltag in der preußischen Provinz zur Zeit der französischen Revolution, in: HOLGER BÖNING (Hg.), Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit. Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, München 1992, S. 251–274, hier S.251–253. Wie viele Selbstinszenierung in den Ausführungen Kotzebues steckt, ist schwerlich abschließend zu beurteilen. Dennoch kommt die neuere Forschung zu einem differenzierten Urteil bezüglich der Zensur, die sich nicht auf den dichotomen Gegensatz von Schriftsteller und Zensor reduzieren lässt, sondern sich mehr nach ihren formellen und informellen Varianten orientiert, um auch in der deutschen Forschung einen kulturhistorischen Zugang zum Thema zu schaffen, vgl. YORK-GOTHART MIX, Zensur im 18. Jahrhundert. Prämissen und Probleme der Forschung, in: WILHELM HAEFS/YORK-GOTHART MIX (Hg.), Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte, Theorie, Praxis (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, Bd. 12). Göttingen 2007, S. 11–23.

[555] Vgl. CHÉZY, Leben und Kunst, S. 142.

[556] KOTZEBUE, Erinnerungen, S. 209.

entwarf.[557] Er verband mit seinem Ziel sogleich eine klare Auswahl, die von der „französische[n] Schule“ und den „späten Italiänern“ nicht sprechen wollte.[558] Seine Arbeit gliederte Schlegel nach der „Gattung, der Nation […] oder auch nach […] allgemeinen Gesichtspunkten“[559]. Der Besuch in der Galerie war immer ein Stück Selbstfindung, die sich bei Schlegel durch den Entwurf frühromantischer Theorie und dem Entwurf einer nationalen Idee der Kunst zeigte. Chézys Auswahl der zu beschreibenden Objekte war variantenreicher. Sie beschrieb Werke der niederländischen, deutschen, französischen, italienischen und nordeuropäischen Kunst. Auch sie wollte keine erschöpfende, vollständige Beschreibung der Galerie vorlegen, aber ihre Auswahl und Bewertung der Bilder entsprach den klassizistischen Theorien der Zeit.[560] An der Spitze der Kunst steht für sie Raphael, dem einige französische Maler wie „Lesueur“ nahekamen, „in dessen Werken ein Hauch von Raphaels Geiste lebt“.[561]

Doch andere Faktoren begrenzten die Auswahl aller drei Autoren. Die schiere Masse an Bildmaterial erlaubte es keinem von ihnen, alle Bilder zu beschreiben. Hinzu kam der stetige Zuwachs von Objekten, die von Napoleons Kommissaren im Feindesland beschlagnahmt wurden. So beschrieb Schlegel die ständige Mutation der Sammlung:

> Es ist hier alles in steter Veränderung und auch die Kunstwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. […] In dem runden Saale, und dem worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum weichen müssen, um den Versuchen moderner Franzosen Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bei uns eine Ausstellung nennen.[562]

Schlegels Beschreibung des Wandels ging einher mit einer Abwertung der neueren Arbeiten französischer Künstler und der zeitgenössischen Kunst. Dieser Wechsel bezog sich nicht nur auf die Objekte der Ausstellung, sondern auch auf den Ort: „Jetzt ist die Galerie zur Hälfte verschlossen, da man darauf bedacht ist, sie ganz und gar von oben zur erleuchten.“[563] Die von Chézy angesprochene mangelnde

[557] SCHLEGEL, Nachricht von den Gemählden, S. 112–113.
[558] Ebd., S. 113.
[559] Ebd., S. 124.
[560] Chézy streute immer wieder Textteile ein, in denen sie ihre Verehrung für Raffael zum Ausdruck brachte: „Raphael aber wußte auch in einen kleinen Nebenumstand Bedeutung und Interesse zu legen“, CHÉZY, Leben und Kunst, S. 169, vgl. RENÉ HARTMANN, Das Musäum Napoleon (An Fräulein Wilhelmine v. Knebel in Berlin), in: Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, hg. von Bénédicte Savoy, Berlin 2009, S. 522–524.
[561] CHÉZY, Leben und Kunst in Paris, S. 168.
[562] SCHLEGEL, Nachricht von den Gemählden, S. 109–110.
[563] CHÉZY, Leben und Kunst in Paris, S. 158–159.

Beleuchtung der Galerie hatte zahlreiche Kritiker wie Schlegel,[564] der den *Louvre* beschrieb als

> ein altes, und wenigstens von der Seite, wo man zu dem Museum eingeht, nichts weniger als imposantes, vielmehr formloses und trauriges Haus, wie es sich in den verfloßnen Jahrhunderten für Despoten ohne Genie und Bildung in einer dunkeln und confusen Zeit schicken mochte.[565]

Der *Louvre* erschien nicht wie der viel gelobte „Tempel der Kunst", sondern vielmehr wie die dunkle „Krypta" des Tempels, in der zwar alte Meister zu finden waren, die jedoch erst durch den fachkundigen Betrachter entdeckt werden mussten. Auch Kotzebues Wertung gegenüber dem Galerieinnenraum lässt dessen ständigen Wechsel und seine Unabgeschlossenheit vor Augen treten:

> Ich trete in die eigentliche Gallerie, die ist nicht weniger als vierhundert Schritt lang, und sollte nächstens verlängert werden; denn der Bretterverschlag am Ende der Gallerie birgt noch eine weite Strecke, und ist über und über mit Gemälden angefüllt, die an den Wänden übereinander lehnen und noch nicht haben geordnet oder restauriert werden können.[566]

Das Museum spiegelte in diesem Beispiel die gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs wider, das sich innerhalb zahlreicher anderer staatlicher Institutionen in einer Umbruchphase befand.[567] Das Horten der Kunst im Überfluss, wie es sich im *Louvre* beispielhaft Bahn brach, symbolisierte den neuen sozialen Rang der französischen Herrschaft im Konzert der europäischen Mächte. Die Ästhetisierung der legitimen Machtausübung konnte in der Herrschaft im Umbruch jedoch nicht allein auf Kunst als Mittel der Transzendenz setzen, sondern musste die Herrschaftsinsignien mit Baumaßnahmen und einer wissenschaftlichen Aufstellung der Kunst in eine wissenschaftliche Struktur überführen, wozu die angemessene architektonische Repräsentation zählte.[568] Der moderne kunsthistorische

[564] „Kehre nun in Gedanken zurück zu dem runden Saal, dem einzigen, wo die Gemählde in der That vortreflich beleuchtet sind", Schlegel, Nachricht von den Gemählden, S.109; Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Goethe: „Der Ort, wo diese insgesamt, sowie auch die, welche man noch erwartet, aufgestellt werden sollen, ist die Galerie des Louvre, die ungeheuer lang (ich denke 1440 Fuß) ist und das Louvre mit dem Palais des Tuileries verbindet. Es ist ein einziger Saal, oben rund gewölbt, mit Fenstern von einer Seite. Daran stoßen noch zwei Säle, die auch ziemlich groß sind. […] Anfangs wurde immer in der großen Galerie gearbeitet. Mehrere Stücke waren schon aufgehängt, andere standen an den Wänden herum, und da man immer dann beschäftigt war, so änderte sich die Dekoration beständig, und man sah immer neue Sachen", WILHELM VON HUMBOLDT an Goethe, Paris Anfang April 1798, in: Wilhelm von Humboldt, Briefe, hg. von WILHELM RÖßLE, München 1952 S. 188–195, hier S. 193–194.

[565] FRIEDRICH SCHLEGEL, Nachricht von den Gemählden in Paris, in: Europa. Eine Zeitschrift, 1, 1 (1803), S. 108–157, hier S. 108.

[566] KOTZEBUE, Erinnerungen, S. 213–214.

[567] Vgl. MICHAEL ERBE, Geschichte Frankreichs. Von der großen Revolution bis zur Dritten Republik, Stuttgart 1982.

[568] Zur Ästhetik der Herrschaft in der Praxis des Sammelns vgl. REHBERG, Schatzhaus, S. XII–XIV.

Vergleich wurde durch das napoleonische Museum mitunter erstmalig möglich, doch selbst in dem begeisterten Statement Helmina von Chézys wird deutlich, dass der bildliche Vergleich immer einen Verlust für die Herkunftsorte bedeutete.[569] Die Architektur gab ebenfalls den politischen und gesellschaftlichen Umbruch der Zeit wieder. Die bessere Präsentation der visuellen Beute, die aus ganz Europa zusammengetragen wurde und nun innerhalb des Museums zum Ruhm der Nation beitragen sollte, war ein vorrangiges Ziel der Umbauarbeiten. Denn zur Stabilisierung von Herrschaft waren die Systematisierung der optischen Eindrücke der Kunst und vor allem der Zugang der Bevölkerung zu ihr vonnöten.[570] Diese politischen Implikationen spiegelten sich in den Galerietexten der Autoren wider. Besonders die Historienmalerei und Herrscherporträts nahmen eine besondere Stellung im Konnex zwischen Politik und Kunst ein:

> Bonapartes Vergnügen an diesem alten herrlichen Gemälde kann man sich recht erklären, und es mag der Nachwelt ein Beweis mehr von der Wahrheit der Anschauungen darin seyn, denn einen Helden und Krieger, wie Napoléon Bonaparte, kann nur ein solches Bild ergötzen, in welchem das echte Feuer der Schlacht glüht und lebt, und Erinnerungen erwecket.[571]

In Chézys Ekphrasis zum Bild Franz' I. wird eine Kontinuität der Kunstförderung durch französische Könige seit der Renaissance in Schriftform auf Dauer gestellt, die für das 19. Jahrhundert eine neue nationale Macht Frankreichs in Kunst und Politik fortschreiben sollte. Franz I. wurde zum Förderer der Kunst, der im Frankreich des 19. Jahrhunderts – dieser Schluss liegt mit Chézys Ausführungen nahe – eine Wiedergeburt in Napoleon erfahren habe und an der Förderung der Kunst aus Zeiten der Renaissance anschließen solle:

> Ja, edler Franz! Dein theures Frankreich entfaltet schon die Blüthe der Kunst, und ihre Früchte reifen im Stillen beim Glanz einer neuen Sonne. Was Italien im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Ansehung der Künste und des Geschmacks war, wird Frankreich im Neunzehnten Sekulum seyn. […] Siehe diesen Saal, in welchen die Pracht der Kunstwerke, die dir zur Huldigung von den ersten Künstlern der Welt gesandt wurden, mit den Lorbeergekrönten Siegesfrüchten französischer Tapferkeit, mit dem Zyklus der göttlichen Meisterwerke umgeben und vermehrt werden.[572]

Die Umbruchphasen der Französischen Revolution, des Konsulats und des Kaiserreichs veranschaulichten Dekonstruktion und Konstruktion von Macht über symbolische Kommunikationsprozesse in einer sehr kurzen Abfolge. Die Kunst wurde innerhalb Frankreichs hierbei zu einem besonders wichtigen Faktor, der

569 Vgl. CHÉZY, Leben und Kunst, S. 188.
570 Vgl. REHBERG, Schatzhaus, S. XIV.
571 CHÉZY, Leben und Kunst, S. 152.
572 Ebd. S. 197

eine Ausprägung im *Louvre* und besonders eindringlich im Herrscherporträt fand. Auch Kotzebues Text widmet sich dem Herrscherporträt und seiner Wirkung innerhalb des *Louvre*. In seinem Text ging es jedoch nicht um historische Kontinuität, sondern vielmehr um den Bruch zweier Revolutionen, die von ihm verglichen wurden:

> In tiefen Ernst verliert sich aber mein Lächeln, wenn ich mein Auge auf das schöne Bild Carls des Ersten, enthaupteten Königs von England, richte […]. Allerdings macht dieses Bild in Paris noch einen stärkeren Eindruck, als in Turin geschehn seyn mag, wo man es – erobert hat.[573]

Die Französische Revolution machte eine Umdeutung der Semantik des Bildes nötig und möglich. Die Verbreitung und sprachliche Deutung der Kunst innerhalb des Pariser *Louvre* oblag in der Öffentlichkeit der deutschsprachigen Leserschaft zum beträchtlichen Teil den Galeriebeschreibungen, von denen die zuvor analysierten lediglich eine Auswahl darstellen.[574] Angesichts der Bandbreite verschiedener Deutungen lässt sich konstatieren, dass das moderne französische Museum nicht generell als ein positives Duplikat der französischen Herrschaft gedeutet werden musste. Vielmehr konnte es wie bei Schlegel auch als ein Mittel zur Abgrenzung zwischen den entstehenden Nationen dienen, der sich in seinen Galeriebeschreibungen in erster Linie dem Entwurf eines theoretischen Programms der Frühromantik widmete. Die Präsentation der Kunst in ihrem architektonischen Gewand war für den Zugang, die Verwissenschaftlichung und die demokratische Legitimierung der Kunst in ihrer Vertreterrolle des Staates von Relevanz. Die Vielfalt der zu beschreibenden Objekte machte eine Auswahl dringend, aber sie verdeutlichte ebenso die Größe des Projekts der Verwissenschaftlichung und Systematisierung der Kunst in einem Museum, dem der einzelne Akteur durch seine Anschauung nur noch schwer Herr wurde. Die Galeriebeschreibung des Experten sollte in ihrer Auswahl dem Rezipienten eine Orientierung geben. Sie erschloss ferner einen neuen Markt und sollte zumindest im Falle Chézys und Kotzebues den Unterhalt der Verfasser finanzieren. So wurden zahlreiche Reisen durch die anschließenden Berichte darüber finanziert und weiterhin die Pariser Museen in ganz Europa bekannt gemacht. Der zu Hause gebliebene *armchair traveller* konnte sich so ebenfalls an der Diskussion einer Institution beteiligen, der in den folgenden Jahren in Europa eine grundlegende Neuausrichtung bevorstand.

Die Entwicklung des Museums war somit mit der Praxis des Reisens und den Reiseberichten verbunden. Ihre Vorbildfunktion wurde durch Reisende und ihre Schriften in die Öffentlichkeit getragen. Reisen waren notwendig, damit die Erkenntnisse und Entwicklungen anderer Länder in die eigene Ursprungskultur

---

573 KOTZEBUE, Erinnerungen, S. 211.

574 So nimmt bspw. die Kunstpublizistik zum Raub und der Restitution der Kulturgüter ein Kapitel für sich ein. Die Rezeption des *Louvre* innerhalb der deutschen Öffentlichkeit ist jedoch ein besonders wichtiger Abschnitt, vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 239–308.

transferiert werden konnten. Die Entwicklungen innerhalb der Pariser Museumslandschaft sollten eine Katalysatorfunktion für den Wandel der Repräsentation, Ausrichtung und Archivierung von Kunst in ganz Europa bedeuten und haben in Berlin radikale Transformationen angestoßen. Galeriebeschreibungen waren ein Zeuge und ein potenzierender Faktor dieser Entwicklungen. Darüber hinaus waren sie für nachfolgende Reisende ein Wegweiser für die Erschließung der immer komplexer werdenden Zusammenhänge. Die Masse der Bilder und Eindrücke war in modernen Galerien für den einzelnen Besucher schlicht nicht mehr zu bewältigen. Fremdheitserfahrungen und Schockwirkungen beim ersten Kontakt mit der Flut an neuen Informationen konnte so entgegengewirkt werden.

3.4 Die Verlockungen Indiens

Das Reisen der Künstler folgte nicht nur den Prämissen der Ausbildung, Forschung und den jeweiligen epochalen Diskursen wie dem der Klassik oder der Romantik, sondern es richtete sich ebenso nach den Entdeckungen der Zeit und den sich ausweitenden Grenzen der westlichen Welt, die sich besonders innerhalb des Britischen Empires im 18. Jahrhundert radikal verschoben. Die britischen Eroberungen auf dem indischen Subkontinent schufen neue Absatzmärkte für Künstler. Ab 1757 wurde die koloniale Eroberung Südasiens von Bengalen und Madras aus durch zahlreiche Entwicklungen vorangetrieben. Nachdem dort die britische Macht etabliert worden war, führte eine Gemengelage verschiedenster Interessen zur Ausweitung der britischen Gebiete auf dem indischen Subkontinent. Die Entfernung zur Londoner Zentrale führte bei zahlreichen *men on the spot* der *East India Company* wiederholt zu eigenmächtigem Handeln, das häufig bloßen karrieristischen Zielen oder der schieren Gier nach Macht und Geld folgte. So kam es zu zahlreichen schubweisen Eroberungen innerhalb der indischen Besitzungen. Ein knapp abgewendeter Konkurs der *East India Company* veranlasste das englische Parlament in den 1760er-Jahren, einen Untersuchungsausschuss einzusetzen und Gesetzgebungen zu verabschieden, die zu einer Stabilisierung der Kompanie führen sollten. Der *Regulating Act* (1773) und der *India Act* (1784) schufen die Basis für eine zentralisierte Kolonialverwaltung.[575]

Trotz der Reform der Kolonialverwaltung hatten die Indienheimkehrer in der britischen Gesellschaft meist einen schlechten Leumund. Soziale Aufsteiger wie die oft verächtlich als *nabobs* betitelten Bediensteten der *East India Company* kopierten den klassenspezifischen Habitus der britischen Oberschicht. Wenn *nabobs* nach England zurückkehrten, nährte ihr ausladender Lebensstil häufig die Annahme,

[575] Vgl. SEEMA ALAVI (Hg.) The Eighteenth Century India. Debates in Indian History and Society, Delhi 2002; MICHAEL MANN, Geschichte Indiens vom 18. zum 21. Jahrhundert, Paderborn 2005, S. 53–54; STIG FÖRSTER, Die mächtigen Diener der East India Company, Ursachen und Hintergründe der britischen Expansionspolitik in Südasien, 1793–1819, Stuttgart 1992, bes. S. 60–79.

dass ein Indienaufenthalt ein äußerst lukratives Unterfangen für Reisende sein konnte.[576] Der *nabob*, ein Begriff, der vom arabischen *nawab* hergeleitet wurde und eigentlich Stellvertreter und Statthalter bedeutet und lokale Herrscher des südasiatischen Raumes bezeichnete, stand für eine Form der „fallen britons", die aus den südasiatischen Gebieten nach Meinung einiger historischer Akteure in erster Linie negative Einflüsse in die britische Kultur einbrachten.[577] Im Gegensatz zu anderen Kolonialisten, die ihren Reichtum durch die materielle Ausbeutung des Landes und durch agrarische Nutzung gewonnen hatten, wie dies bspw. in den karibischen Gebieten der Fall war, haftete dem Reichtum der *nabobs* innerhalb des englischen öffentlichen Diskurses etwas Verwerfliches und Parasitäres an, da ihr Aufenthalt in Indien zumeist nur auf begrenzte Zeit geplant war. Der Ursprung des Reichtums der *nabobs* lag hingegen nicht im Land, sondern war in der innerbritischen Debatte zumeist nicht geklärt, sodass ihm etwas Mysteriöses anhaftete.[578] Das Sammeln konnte nicht immer zur Kompensation eines zuvor nicht erreichten Status dienen, wenn die etablierten Akteure innerhalb des Feldes die Praxis des Sammelns der Aufsteiger diskreditierten.

Die kompetitiven Strukturen des künstlerischen Feldes innerhalb Englands machten eine Etablierung nicht nur für Sammler zum komplexen Unterfangen, sondern auch für die Künstler selbst. Neuankömmlinge mussten Eigensinn bei der Aneignung der etablierten Diskurse beweisen. Innerhalb des Modus Operandi des „Spiels" konnte ein Neuling die bestehenden Strukturen nicht vollends zerstören, sondern musste eine Praxis der Abweichung verfolgen, die auf nur graduellen Veränderungen und deshalb auf den gegebenen Traditionen basierte. Als ehemaliger württembergischer Offizier kam Christoph Adam Carl von Imhoff auf dem übersättigten Londoner Kunstmarkt an, um sein Glück als Porträtmaler zu versuchen. Er erkannte schnell, dass es ihm am nötigen finanziellen Kapital fehlte, um die kaufkräftige Kundschaft anzulocken, die er sich erhoffte: „Man muß ein Haus haben, Bediente, um auszusehen, als wann man Geld hätte."[579] Neben dem Mangel an ökonomischem konstatierte Imhoff für seine eigene Position eine Schwäche an symbolischem Kapital: „Man muß tun, als ob man entsetzlich zu tun hätte, sonst hält der Engländer nichts darauf, denn man glaubt, der muß gut sein, der viel zu tun hat. Es trifft meinstens, auch ein, aber deswegen braucht ein Fremder Zeit, Geld und Freunde. An allen diesen fehlt es mir."[580] Da seine finanzielle Aus-

[576] Der „Morning Chronicle" veröffentlichte 1786 eine Liste mit dem Privatvermögen ehemaliger Angestellter der EIC, die durch Warren Hastings mit 200 000 £ angeführt wurde. Darauf brach eine Diskussion um die Höhe der Vermögen der ehemaligen EIC-Bedientesten in der Presse aus, vgl. TILLMAN NECHTMAN, Nabobs. Empire and Identity in Eighteenth-Century Britain, Cambridge 2010, S. 13.

[577] Vgl. ebd., S. 91.

[578] Vgl. ebd., S. 156–158.

[579] GERHARD KOCH (Hg.), Imhoff, Indienfahrer. Ein Reisebericht aus dem 18. Jahrhundert in Briefen und Bildern, Göttingen 2001, S. 77.

[580] Ebd., S. 77.

gangslage nicht seiner Selbstverortung innerhalb des sozialen Raums entsprach, versuchte Imhoff bereits früh, nach Alternativen für seine Londoner Karriere zu suchen. Als erfolgreichstes Ziel erschien Indien, da es der Ort sei, „wo man Geld erwerben kann“[581].

Trotz seiner Hoffnung, in Indien konkurrenzlos zu sein, war er weder allein mit seiner Idee noch der erste Künstler, der sich dorthin begab, um die Bediensteten der *East India Company* und die indische Oberschicht mit visuellen Objekten europäischer Manier zu versorgen. Als einer der ersten Maler vor Ort, der bereits innerhalb Englands Bekanntheit erlangt hatte, gilt Tilly Kettle. Kettle erlernte seine künstlerischen Fertigkeiten in William Shipleys *Drawing School* im Londoner *Strand* und kam darauf in den frühen 1750er-Jahren in das Atelier Joshua Reynolds. Trotz der Teilnahme an den Ausstellungen der *Society of Artist* und *Royal Academy* hatte sich Kettle bis zum Ende der 1760er-Jahre nicht auf dem Londoner Markt etabliert.[582] Im Dezember 1768 trat er seine Reise am Bord der Nottingham nach Indien an, und im Juni des darauffolgenden Jahres gelangte er nach Madras. Dort verbrachte er zunächst zwei Jahre und zeichnete in erster Linie Bilder, die Bedienteste der EIC in Szene setzten. 1770 fertigte er ein Bild von Muhammad Ali Khan, dem *nawab* von Arcort. Das im Auftrag Warren Hastings hergestellte Bild brachte Kettle die exorbitante Summe von 1000 Guineas Honorar ein.[583] Die Bilder der nach Indien gereisten britischen Künstler erlangten selten solch hohe Summen auf dem englischen Markt. Das Bild wurde auf einer Christie's-Auktion von Stephen Sulivan (1741–1821), der in Indien als Richter und Anwalt tätig war, für 7 £ ersteigert.[584]

---

581 Ebd.

582 Vgl. ARCHER, Portraiture, S. 67.

583 Vgl. ebd., S. 66–97.

584 Vgl. TILLY KETTLE, Muhammad Ali Khan, Nawab of Arcot, Victoria & Albert Museum, IM.124-1911, http://collections.vam.ac.uk/item/O136746/muhammad-ali-khan-nawab-of-painting-kettle-tilly/ (Stand: 17.03.2015). Die Bilder von Kettle erzielten auf Auktionen selten hohe Preise. Von 13 hier aufgelisteten Bildern erzielten gerade mal drei einen Preis von über 20 £ und viele wurden von den Besitzern zurückgekauft, vgl. TILLY KETTLE, A Three-Quarter Portrait of a Raja of Eulapatam, sold, 9,9 £, Christie's, Lot 0020, Sale Catalog Br-A4108, DERS., The Portraits of Two Ambassadors of Thibet from the Grand Lama, small whole lengths, sold 5,5 £, Christie's, Lot 0021 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A Portrait of an Indian Faquir or Priest, ditto [small whole length], Sold, 5,5 £, Christie's Lot 0022 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., Three Dancing Girls from the Coast of Coromandel, sold, 20,0 £, Christie's, Lot 0024 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A Design for a Large Picture Painted for Sir Robert Barker, of Shaw Allam Reviewing His Brigade, Sold, 12,12 £, Christie's, Lot 0025 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A Whole-Length Portrait of a Moorish Lady in Full Dress with At-tendants, sold, 21,0 £, Christie's, Lot 0026 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A itto [Whole-Length Portrait] of a Gentoo Woman in Full Dress with a Hooker, sold, 24,3 £, Lot 0027 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A ditto [Whole-Length Portrait] Mahomed Raza Chan Son of the Late Manira Dowlah, Vizir to the Great Mogul, in a Persian Horseman's Dress, sold, 15,15 £, Christie's London, Lot 0028 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., A Grand View of Sujah Ul Dowlah's Palace, a Modern Building, with the River and Adjacent Country, Christie's London, Lot 0029 from Sale Catalog Br-A4108; DERS., View of a Nabob's Palace in India, Sold or Bought In,

Die Spitzenwerte, die von Künstlern in Indien für ihre Aufträge im Vergleich zu Londoner Marktverhältnissen erzielt wurden, machen die Attraktivität der Indienreise deutlich. Nachdem Kettle 1771 nach Kalkutta ging, wurde er vom Gouverneur von Fort William, John Cartier, nach Avadh weiterempfohlen. Die Bildproduktion britischer Künstler in Indien lässt eine Beziehung zwischen Macht und der symbolischen Politik konstatieren, die im Bild, in der Architektur und den Denkmälern vor Ort manifest wurde und die in der Arbeit Tilly Kettles für Shuja al-Daulah, den *nawab* von Avadh, ein Beispiel findet. Mit den beiden prunkvollen wechselnden Hauptstädten Faizābād und Lucknow wurde Avadh immer wieder als *melting pot* einer kosmopolitischen Gesellschaft beschrieben.[585]

Als Tilly Kettle 1771 Avadh erreichte, kam er in eine mächtige Handelsmetropole, deren Reichtum in der Kunst symbolisiert wurde. Shuja al-Daulah, der *nawab* von Avadh, baute ein schlagkräftiges modernes Heer auf, mit dem er seine Expansionspolitik fortsetzte und sein Reich zur großen Ausdehnung brachte. Der Vertrag von Allahabad (1765) forderte hohe Zahlungen Avadhs. Dieses Problem löste Shuja al-Daulah durch weitere Annexion benachbarter Regionen, doch die große Ausdehnung seiner Gebiete ließ ihn nach weiteren Verbündeten suchen, die er in den Briten fand, was einen ersten Schritt auf dem Weg zu einer der wichtigsten Annexionen innerhalb Indiens bedeutete. Die hohen finanziellen Mittel, die aus dem Staat gewonnen wurden, finanzierten einen großen Teil der wirtschaftlich in Schieflage geratenen *East India Company*, und die erfahrenen Soldaten des *nawab* verstärkten die Britischen Truppen in den zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen des späten 18. Jahrhunderts auf dem indischen Subkontinent.[586] Außerdem bot das Herrschaftsgebiet Shuja al-Daulas für die britische Herrschaft eine Pufferzone zu den Marathen und dem weiterhin bestehenden Mogulreich.[587] 1775 folgte ihm sein Sohn Asaf al-Daula auf den Thron, der Lucknow als Residenzstadt zu einer neuen Blüte in der Kunst verhalf. Die Förderung inländischer und europäischer Künstler, der Ausbau zahlreicher Paläste und die überbordende Hoffführung insgesamt führten dazu, dass zahlreiche Maler, Poeten, Musiker und Tänzer

1,14 £, Christie's, Lot 0021 from Sale Catalog Br-A4211; DERS., Two Views of Customs and Manners in India, Sold or Bought In, 3,3 £, Christie's London, Lot 0022 from Sale Catalog Br-A4211; DERS., Ditto [Two Views of Customs and Manners in India], Sold or Bought In, 5,5 £, Lot 0023 from Sale Catalog Br-A4211; DERS., The Widow of Malabar Taking Leave of Her Friends, Before She Offers Herself a Sacrifice After the Death of Her Husband, Sold, 12,1 £, Buyer: Gayeley, London Christie's, Lot 0030 from Sale Catalog Br-A5020; DERS., Ditto [a Full Length] of a Gentoo Woman, in Full Dress, with a Hookam, and Her Attendants, London Christie's, Bought In, 16 Gs, Lot 0068 from Sale Catalog Br-A5087, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

585 Vgl. JASANOFF, Collectors of Empire, S. 109–135.

586 Vgl. KAREN CHANCEY, Rethinking the Reign of Asaf-Ud-Daula, Nawab of Awadh, 1775–1797, in: Journal of Asian History 41 (2007), S. 1–56.

587 Vgl. STEPHEN MARKEL, The Dynastic History of Lucknow, in: DERS./BINDU GUDE/TUSHARA MUZAFFAR, ALAM (Hg.), India's Fabled City. The Art of Courtly Lucknow (Kat. Ausstellung Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles 2010, S. 14–23.

unterschiedlichster Herkunft nach Lucknow gelockt wurden.[588] Der *nawab* suchte seine beiden Kontrahenten innerhalb des Subkontinents, Tipu Sultan und Nizam Ali Khan von Hyderbad, durch eine eindrucksvolle Hofführung zu übertrumpfen.[589]

Ende des Jahres 1771 kam Tilly Kettle nach Faizābād, das in diesem Zeitraum Hauptstadt war. Kettle fertigte während seiner Zeit in Avadh einige Bilder für Shuja ud-daula. Diese fanden einige Jahre später die Aufmerksamkeit des französischen Gesandten Colonel Jean Baptiste Gentil, der sie 1774 von einem indischen Künstler kopieren ließ. Gentil wollte die Bilder als Geschenk beim französischen Hof präsentieren. Dem *nawab* gefiel die Kopie so gut, dass er sie ebenfalls für sich behalten wollte.[590] Gentil bekam hierauf vom *nawab* das Original, welches noch heute in den Beständen des *Louvre* wiederzufinden ist.[591] Neben den Porträts für den *nawab* hatte Kettle noch zahlreiche weitere Aufträge für europäische Auftraggeber und lokale Eliten innerhalb Faizābāds. Die indischen Künstler vor Ort wurden auf Kettles Arbeiten aufmerksam und lernten schnell, diese bei steigender Nachfrage zu kopieren. Nach Kettles Erfolg in Avadh kamen viele Künstler in das Gebiet, die sich einen extravaganten Lebensstil und lukrative Patronage erhofften.

Als der weiter oben erwähnte Imhoff im Frühjahr des Jahres 1769 zusammen mit seiner Frau und seinem Sohn auf dem *Indiaman Duke of Grafton* nach Indien reiste, war es sein ursprünglicher Plan, in der Armee der *East India Company* Karriere zu machen. Imhoff erhoffte sich, „leicht reich wegen dem Blündern der indischen Städte" zu werden.[592] In Madras angekommen, bemerkte er schnell, dass er als Kadett der *East India Company* nicht das erhoffte Auskommen haben würde und dass seine Aufstiegschancen ebenfalls dürftiger waren, als er dies vermutet hatte. So entschied sich Imhoff, Maler in Indien zu werden.[593] Er erreichte dieses Ziel und schrieb im Januar 1772 seinem Bruder über seine geplante Heimkehr:

---

588 Vgl. TUSHARA BINDU GUDE, India's fabled city. Narratives of an exhibition, MARKEL, STEPHEN/BINDU GUDE/TUSHARA MUZAFFAR, ALAM (Hg.), India's Fabled City. The Art of Courtly Lucknow (Kat. Ausstellung Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles 2010, S. 24–51; ROSIE LLEWELLYN-JONES, Lucknow and European Society, S. 55–67. MAYA JASANOFF, The Edge of Empire. Conquest and Collecting in the East 1750–1850, London 2005, S. 52–106.

589 Nach dem Tod Asaf al-Daulas im Jahr 1797 kam sein Adoptivsohn Wazir Ali Khan an die Macht, der bereits nach kurzer Zeit wegen seiner antibritischen Gesinnung abgesetzt wurde und durch eine Marionettenherrschaft ersetzt wurde. Sir John Shore, der Governor-general Bengalens, installierte Asaf al-Daulas jüngeren Halbbruder Saadat Ali Khan als *Nawab* von Lucknow, vgl. MARKEL, Dynastic Lucknow, S. 18.

590 Vgl. ARCHER, Portaiture, S. 75.

591 TILLY KETTLE, Shuja-ud-daula, nabab d'Oudh (1731–1775) et son fils ainé Mîrzâ Mânî, Inv. MV 3888, http://musee.louvre.fr/ (Stand: 18.03.2015).

592 KOCH, Imhoff, S. 78.

593 „Read a letter from Mr. Imhoff dated 4th Instant N 156 representing that he arrived here as a Cadet last season but finding his Salary insufficient to support himself & Family, he had with the approbation of the Late Governor [Bouchier] & General Smith practiced a liberal art for Livelyhood, requesting the Permission to resign the Service, & to proceed to Bengal", KOCH, Imhoff, S. 135–136.

> Du wirst dich wundern, daß ich nur ein Gut wünsche, das angenehm ist, und daß ich nicht lieber von die Einkünfte davon rede, aber ich denke, so viel Geld übrig zu behalten, daß ich eben, wann das Gut wenig bringt, davon leben kann, und ich bin nicht willens mich länger zu plagen, als soviel ich hier bin.[594]

Zwar kaufte Imhoff bei seiner Wiederkehr das Gut seiner Familie in Mörlach, ließ es niederreißen und neu bauen, jedoch war sein Reichtum bereits nach kurzer Zeit „verprasst", sodass er seine erste Frau, die nun mit Warren Hastings verheiratet war, um Geld bat.[595]

Neben Imhoff sahen zahlreiche andere Künstler die Reise nach Indien als einen Ausweg, der sie vor einem weiteren Scheitern in London verschonen sollte. Die scharfen Polemiken und Abgrenzungskriege unter den künstlerischen Akteuren grenzten diverse Mitglieder aus. Ozias Humphry, der zwischen 1764 und 1773 als ein äußerst erfolgreicher Miniaturmaler gearbeitet hatte, versuchte sich nach einem Italienaufenthalt nur mäßig erfolgreich in der Ölmalerei.[596] Humphry kannte Imhoff aus seiner Londoner Zeit und stand weiterhin mit ihm in Kontakt. Im Dezember des Jahres 1770 schrieb Imhoff einen Brief aus Kalkutta, in dem er um die Zusendung von Malutensilien bat. Ferner teilte er mit, dass er Fortschritte mache, doch dass es auch in Kalkutta schwer sei, sich als Künstler zu profilieren. Sein Preis pro Bild sei zwar bereits von 12 auf 18 £ gestiegen, jedoch wäre er bei den erheblichen Ausgaben auf diesen Zuwachs angewiesen. Tilly Kettle habe hingegen seinen Einschätzungen zufolge bereits 10 000 £ eingenommen und könne für ein Bild in Lebensgröße 144 £ verlangen.[597] Humphry, der seine Korrespondenz genauesten archivierte, verfasste zu Lebzeiten Memoiren, in denen er sein Handeln als Künstler idealisierte und verteidigte.[598] Er hatte bereits 1783 die Idee, nach Indien zu reisen, zahlreichen Freunden unterbreitet. Ein wesentlicher Grund dürfte das Scheitern in der Londoner Kunstwelt gewesen sein, wie ein Brief eines Freundes an Humphry zeigt:

> As to the opinions of the painters, curse on them! They have, to my certain knowledge, been devils to you; and, I trusted, you would have, long ago, treated them as such; for them is neither honesty, truth, or honor in them, they wish to see you ruin yourself by pursuing oil, and they have been grati-

[594] KOCH, Imhoff, S. 182.
[595] Vgl. ebd. S. 221–317.
[596] Vgl. REMINGTON, Humphry.
[597] Vgl. Royal Academy of Arts Archive, C. Imhoff, Callcutta, to [Ozias Humphry] 27 Dec 1770, HU/1/98.
[598] Humphry begründete viele seiner Entscheidungen in der Rückschau aus wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Seine Rückkehr zur Miniaturmalerei während seines Indienaufenthalts erfolgte seiner Erzählung nach in erster Linie, weil dieses Genre von nur einem weiteren Maler während seines Aufenthalts bedient wurde, vgl. Royal Academy of Arts Archive, Memoir of Ozias Humphry, his Journey to India [c.1800] HU/1/23.

> fied not perhaps to their hearts content but to their great satisfaction: I told you, before and tell you now, at this dangerous and awful distance, that you will be utterly undone both in your reputation as an artist and your fortune as a man, if you continue to persist in oil painting: Can you have any ambition where no applause will follow all that terrifies me, is, that you will squander away your fortune upon this damned phantom. […] and so to complete the unhappiness of your friends you wish to go to the last Indies and lose your life? Return to miniature, solely, and let me live to see you again in fame & happiness.[599]

Humphry missachtete den Ratschlag seines Freundes. Die Bedenken in gesundheitlicher und finanzieller Hinsicht waren durchaus berechtigt. Neben den erfolgreichen *nabobs*, die reich nach England zurückkehrten, gab es viele, die während der Reise einer Krankheit zum Opfer fielen oder mit schweren gesundheitlichen Schäden zurückkehrten. Die ungewohnten klimatischen Bedingungen, wiederkehrende Krankheiten und die Hoffnung auf baldige Genesung ziehen sich wie ein roter Faden durch zahlreiche Briefwechsel. So starb etwa George, der jüngere Bruder Joseph Faringtons, auf einer Indienreise, von der zahlreiche Stadtansichten und Bilder indischer Feste überliefert sind, 1788 in Murshidabad.[600] Trotz der Gefahren und Unwägbarkeiten, die eine „Tour" nach Indien implizierte, entschieden sich zahlreiche Künstler im Zeitraum von 1770–1825 für eine Reise in die britischen Gebiete des indischen Subkontinents. Der Weg dorthin stand jedoch nicht jedem offen. Für eine der beliebten vier- bis zehnmonatigen Überfahrten auf einem *Indiaman* musste bewiesen werden, dass der Reisende über ausreichende finanzielle Mittel verfügte, um sich selbst zu versorgen, und die Künstler mussten einen Großteil der Materialien selbst mitnehmen.[601]

Der wachsende Einfluss britischer Herrschaft in Indien manifestierte sich innerhalb der Metropolen vor allem durch einen architektonischen Wandel. Private und öffentliche Häuser wurden immer häufiger im Stil des Palladianismus gestaltet. Diese repräsentative Architektur sollte mit der Einrichtung der Häuser korrespondieren, sodass sich ein neuer Markt für europäische Künstler entwickelte, der in vielerlei Hinsicht den vorherrschenden Diskursen des europäischen Kunstmarktes folgte. Gemäß dem klassenspezifischen Habitus der britischen *men on the spot* versuchten die Akteure, den Lebensstil der führenden Schichten der britischen Heimat zu imitieren, indem sie ihr ökonomisches Kapital in objektiviertes kulturelles Kapital überführten. Dass dieses *self-fashioning* der Sammler häufig nur bedingt erfolgreich war, zeigt der Verfall des Werts von Kettles Bildern. Im Vergleich zu ihrem indischen Ursprungswert konnten sie später auf Londoner Aukti-

[599] Royal Academy of Arts Archive, Jo. Green, Formidable in Gros Flat Bay, St. Lucia, to Ozias Humphry Mar 1783, HU/2/132.

[600] Vgl. Royal Academy of Arts Archive, Gavin Hamilton, Calcutta, to [Ozias Humphry] 15 Feb 1789, HU/4/18, 15.02.1789, vgl. ARCHER, Portraiture, S. 123–129.

[601] Vgl. ARCHER, Portraiture, S. 59–61.

onen nur vergleichsweise niedrige Preise erzielen. Die Vielzahl der in Indien im Auftrag gefertigten Porträts der nächsten Familienangehörigen wurden in einem Stil gefertigt, der eine Imitation des Londoner Stils darstellte.[602] Zahlreiche Künstler begaben sich in der Hoffnung nach Indien, schnell zu Ruhm und Reichtum zu gelangen. So auch Ozias Humphry, der hoffte, in Lucknow reich zu werden und in der Vermittlung durch den Gouverneur eine Garantie hierfür sah: „I am assured by Mr. Macpherson that a residence of three or four months at Lucknow, will not fail to give me the fortune I came to seek in India."[603]

Humphry war im Juli 1785 in Indien angekommen und erreichte Kalkutta nach einem dreiwöchigen Zwischenstopp in Madras in der ersten Augustwoche 1785. Er war die ersten 14 Tage nach seiner Ankunft positiv gestimmt und berichtete, dass er bereits 200 £ verdient hatte. Doch diese Haltung schlug schnell um,[604] denn es sei keine gute Zeit, um ein Vermögen in Indien zu machen, da viele das Land aufgrund der neuen Gesetzgebung William Pitts verlassen würden.[605] Nachdem Warren Hastings Indien verlassen hatte, verschärfte sich nach Auffassung Humphrys die schlechte Situation für die Förderung der Künste noch weiter.[606]

Auch der *nawab* von Lucknow war hoch verschuldet und der Markt für europäische Kunst schien ebenso nahezu gesättigt. Charles Smith, Humphrys größter Konkurrent in der Miniaturmalerei, hielt sich ebenfalls in Lucknow auf. Hinzu kam, dass Johann Zoffany bereits zuvor dort angekommen war und der *nawab* diesen als erstrangigen europäischen Künstler einschätzte und mit der europäischen Miniaturmalerei nicht vertraut war. Der *nawab* fand Gefallen an der Idee, für beide Künstler zeitgleich Porträt zu sitzen. Humphry malte ein Miniaturbild und Smith in Öl, wie es ihnen durch den *Govenor-general* Macpherson genehmigt wurde. Humphry führte drei Sitzungen mit dem *nawab* durch und porträtierte auch den jungen Prinzen. Überhaupt porträtierte er während seiner Zeit in Lucknow einen Großteil der führenden Persönlichkeiten der Stadt. Er behielt die Skizzen und fertigte Bilder für die Porträtierten. Humphry berechnete für seine Arbeiten 115 £ pro Woche. Er argumentierte, dass es üblich sei, beim *nawab* dem doppelten Preis

602 Vgl. NATASHA EATON, Nostalgia for the Exotic. Creating an Imperial Art in London 1750–1793, in: Eighteenth-Century Studies, 39,2 (2006), S. 227–250.

603 Royal Academy of Arts Archive, Ozias Humphry, Calcutta in Bengal, to Mary Boydell 29 Dec 1785, HU/3/49–50.

604 Vgl. ARCHER, Portaiture, S. 189–191.

605 Zu den Konsequenzen der neuen Gesetzgebung, die einigen britischen Angehörigen die Hoffnung auf einen schnellen finanziellen Gewinn zerstörte, wie es Humphry beschrieb, vgl. MICHAEL MANN, Bengalen im Umbruch, Die Herausbildung des britischen Kolonialstaates 1754–1793, Stuttgart 2000, S. 281–335. Humphry berichtete nach seiner Ankunft in Kalkutta Mary Boydell, der Nichte Alderman Boydells, über seine Chancen, dort schnell zu Geld zu kommen, vgl. Royal Academy of Arts Archive, Ozias Humphry, Calcutta, Bengal, to Mary Boydell, at Mr. Alderman Boydell's, Cheapside, London 7 Aug 1785, HU/3/36–37.

606 Royal Academy of Arts Archive, Ozias Humphry, Calcutta, to Mary Boydell, Cheapside, London 20. Nov 1785, HU/3/43.

zu berechnen. Für seinen 23 Wochen andauernden Aufenthalt verlangte Humphry ein astronomisch hohes Honorar.[607]

Er erhielt für seine Arbeiten vom *nawab* 5000 sicca rupees und eine Schuldverschreibung über 42 000 sicca rupees.[608] Der Preis von 1000 sicca rupees pro Bild, die Humphry in bar bekam, scheint mehr als angebracht. Trotzdem sah er sich um sein Honorar betrogen und forderte, sobald er in Kalkutta ankam, das restliche Geld aus der Schuldverschreibung von Macpherson, der zu dem Zeitpunkt bereits von Cornwallis als Gouverneur abgelöst worden war.[609] Humphry erhielt jedoch keinerlei Zahlung von Macpherson, dessen Empfehlungsschreiben ihm keine rechtliche Handhabe gab, wie er bereits zu einem frühen Zeitpunkt mitgeteilt bekam.[610] Zeit seines Lebens versuchte er ohne Erfolg, das Geld einzuklagen.

Neben dem Porträtieren der indischen Oberschicht und der britischen *men on the spot* hatten sich auch zahlreiche Künstler auf das Anfertigen von Stadtansichten und Topografien spezialisiert. Die Aneignung des indischen Raums über Herrschaftsarchitektur wird in den Bildern Thomas Daniells und William Hodges auf Dauer gestellt.[611] Sie symbolisierten englische Macht auf dem indischen Subkontinent, indem sie die Aneignung des indischen Raums durch klassische englische Architektur versinnbildlichten.[612] Daniells sandte seine Bilder per Schiff nach England und bat Ozias Humphry, sie gravieren zu lassen: „I have completed my 12 views of Calcutta, the fatigue I have experienced in this undertaking has almost worn me out an advise to make a trip up the country with flattering appearance than my health would be improved by it."[613] Daniells demonstrative Zurückhaltung gegenüber seiner eigenen Arbeit schlug sich zumindest nicht in den Verkaufszahlen nieder. Thomas Daniell dokumentierte den indischen Subkontinent in drei großen Reisen: von Kalkutta nach Srinagar (1788–1791), von Maisur nach Madras (1792–1793) und in einer Bombayreise.[614] Auf diesen Reisen wurde er von seinem Neffen William begleitet, der ihm bei seiner Arbeit assistierte. Sie führten für ihre Arbeit die Bilder Hodges mit sich, die sie günstig auf einem Bazar erwarben: „Hodges Indian views are selling of by cartloads altho framed & glazed

607 Vgl. ARCHER, Portaiture, S. 193–200.

608 Vgl. Royal Academy of Arts Archive, Memorial of Ozias Humphry concerning his transactions with the Nabob Vizier at Lucknow post-1787. HU/8/1.

609 Vgl. Royal Academy of Arts Archive [copy] Ozias Humphry, Calcutta to Sir John Macpherson 10 Jan 1787 HU/8/9.

610 Vgl. Royal Academy of Arts Archive [copy] Ozias Humphry William Johnson, to Ozias Humphrey 12 Mar 1789, HU/4/26–30.

611 Zur Herrschaftsarchitektur vgl. KLAUS VON BEYME, Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt a. M. 1998, bes. S. 180–251.

612 Vgl. ALMEIDA, Indian Renaissance, S. 184–189.

613 Royal Academy of Arts Archive, Thomas Daniell, Patna, to Ozias Humphry, at Sir Joshua Reynolds's, Leicester Square, London 7 Nov 1788HU/4/13.

614 Vgl. NATASHA EATON, Art. Thomas Daniell (1749–1840), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Oct 2007 (Stand: 18.03.2015).

are bought to less money than the glass alone could be purchase in the bazar. Times are changed."[615] Neben zahlreichen Landschaftsansichten und Tempeln zeigten die Arbeiten Daniells englische repräsentative Gebäude in Indien.[616] Sie orientierten sich an der Vorarbeit William Hodges, der bereits auf den Cook-Reisen die Ausdehnung der Britischen Entdeckungen und des Empires für die englische Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte.

Die Reisen englischer Künstler nach Indien resultierten in vielen Fällen im erhofften Reichtum, wie die Beispiele Kettle oder Imhoff veranschaulichen. Beide hatten als Künstler in Indien Erfolg. Nach Europa zurückgekehrt, führten sie einen opulenten Lebensstil, der die finanziellen Rücklagen in kurzer Zeit aufbrauchte. Ihre künstlerischen Erzeugnisse hatten innerhalb Europas nicht denselben monetären Wert, wie der Erlös aus den Auktionen von Kettles Bildern beweist. Humphry hatte innerhalb Londons und Indiens große Probleme, seine Selbstverortung mit seinen Chancen innerhalb des künstlerischen Feldes in Einklang zu bringen. Sein lebenslanges Klagen über den Verlust eines Vermögens, das ihm der *nawab* und Macpherson schuldig seien, ist ein eindrucksvolles Beispiel für das Scheitern seiner Strategie und der Fehleinschätzung seiner Lage. Der indische Markt war schnell mit Produkten englischer Künstler übersättigt. Zudem lernte die indigene Bevölkerung schnell, den englischen Stil zu kopieren, und produzierte ähnliche Arbeiten für einen weitaus geringeren Preis.[617] Die topografische und visuelle Erschließung des Landes wurde durch Künstler wie Thomas Daniell und William Hodges im wesentlichen Maß gefördert. Sie produzierten die Andenken für britische Bedienstete, die ihren Indienaufenthalt erinnern wollten, aber sie konstruierten eine visuelle Aneignung des indischen Raums, die für die englische Öffentlichkeit sichtbar gemacht wurde.

3.5 Zwischenfazit: Der Künstler auf Reisen. Zwischen Übergangsritus und Forschungsreise

Die Künstlerreise war ein zentrales Kriterium des Erfolgs oder Misserfolgs innerhalb des künstlerischen Feldes. Sie diente zur Profilierung des Gruppenhabitus durch die Abgrenzung zum Adel auf Reisen wie auch vom Typus des „Kenners" zum Dilettanten. Sie markierte für den jungen Künstler den Übergang von seiner Ausbildung zur Ausübung der erlernten Profession. Diese Reise stand jedoch nicht allen Akteuren offen, da sie einen erheblichen finanziellen Aufwand bedeutete, der in der Regel durch Stipendien bestritten wurde, die von Akademien,

615 Royal Academy of Arts Archive, Thomas Daniell, Patna, to Ozias Humphry, at Sir Joshua Reynolds's, Leicester Square, London 7 Nov 1788, HU/4/13.
616 Vgl. THOMAS DANIELL, Views in Calcutta, Calcutta 1788.
617 Vgl. MILDRED ARCHER, Company Paintings. Indian Paintings of the British Period, London 1992.

Herrschern oder bürgerlichen Mäzenen vergeben wurden. Karl Friedrich Schinkel und James Northcote finanzierten sich ihre Italienreise hingegen über erste Aufträge und die damit erzielten Gewinne, aber hierzu bedurfte es bereits eines gewissen Erfolgs. In jedem Fall mussten die Künstler ein Stipendium verliehen bekommen oder entbehrungsreich leben, um die Reise antreten zu können. Der finanzielle Unterschied zum Adel wird auch im frühen 19. Jahrhundert noch deutlich, wenn das Reisen der europäischen Eliten gern unter den Begriff der Bildungsreise subsumiert wird. Friedrich Tieck reiste zwar mit den Humboldts gemeinsam, aber die „Bettelbriefe", die er aus Paris schrieb, lassen bereits den ökonomischen Unterschied als einen von vielen evident werden. Dass die Gleichstellung der Eigenbeschreibung der historischen Akteure nicht gerecht wird, sondern mehr einem demokratischen Ideal entspringt, scheint bei genauerer Betrachtung allzu deutlich. Der Adel ist zwar keinesfalls als bildungsfeindlich zu beschreiben, doch die Beschäftigung mit der Kunst und Wissenschaft bedeutete mehr einen Zuwachs an kulturellem und sozialem Kapital, wohingegen der Künstler auf einen Zuwachs in jeglicher Richtung hinarbeiten musste.

Dieser Unterschied schlug sich auch in den diskursiven Abgrenzungen der Künstler vom Adel und den Kennern nieder. Warum alle Kavaliere „als Narren" kommen und „als Esel" wieder gehen, machte die Dokumentation der künstlerischen Reise deutlich. Sie war nicht in erster Linie Lust- oder Bildungsreise, sondern widmete sich der Arbeit, die in den vielschichtigen und detaillierten Aufzeichnungen der Skizzenbücher der verschiedensten Künstler archiviert ist. Die Konflikte zwischen Gelehrten, Künstlern und Dilettanten dienten der Profilierung und Ausprägung der jeweiligen Gruppenidentitäten. Die reisenden Künstler und Kenner wie Reynolds oder Winckelmann eigneten sich Fachkenntnisse durch ihre Reise an, die sie in einem Disput gegenüber ihren Kontrahenten nutzten. Künstler gingen auf Forschungsreise, um sich Wissen anzueignen und hierdurch einen Wettbewerbsvorteil zu erzielen. Die Ekphrasis, die Skizze, ob flüchtig oder detailliert, war in vielen Fällen ein Arbeitsmaterial, das von Künstlern wie Reynolds, Flaxman, Turner, Schadow oder Schinkel in ihrer gesamten weiteren Karriere genutzt wurde. Jedoch lässt sich für die Verwendung der Skizzenbücher keine feste Regel konstatieren. So verwendete Humphry z. B. seine detaillierten Indienaufzeichnungen nach seiner Rückkehr aus Indien nie wieder. Ein Grund hierfür mag Humphrys Streit mit der *East India Company* sein, aber darüber hinaus kann der Reise nach Indien nicht dasselbe symbolische Kapital zugeschrieben werden wie einer Italienreise. Kunst, die Indien zum Thema wählte, wurde in einigen Fällen sehr erfolgreich, wie es das Beispiel Hodges zeigte, jedoch war dieses Thema auch durch zahlreiche Skandale der *nabobs* negativ konnotiert.

Die Fälle Northcote und Humphry zeigen, dass Reisen auf dem künstlerischen Feld keinesfalls zu Erfolg führen musste, da beide Akteure nach ihrer Rückkehr zunächst Schwierigkeiten hatten, sich innerhalb der Positionen zu profilieren, in denen sie sich selbst verorteten. Andere Akteure wie West, Reynolds, Flaxman,

Schinkel und Schadow profitieren von ihren Reisen und besonders von den Skizzen, die sie auf diesen fertigten. Dieser unterschiedliche Erfolg lässt sich auch auf die engen Richtlinien in puncto künstlerischer Tradition zurückführen. Um Erfolg zu erzielen, mussten die Akteure ständig Innovationen vorweisen, doch diese hatten zumeist einen Bezug zu traditionellen Gattungen und Schulen. Die Arbeiten, die sich zu stark auf indische Sujets bezogen, waren schlichte Moden oder konnten ebenso von in Europa verbliebenen Künstlern durch eine Aneinanderreihung klischeehafter Stereotype erfüllt werden, wie es auch einige taten, indem sie exotisch anmutende Bildthemen wählten. Daneben dienten Reisen und die Zurschaustellung der gesammelten Erkenntnisse zur Durchsetzung gegenüber der Konkurrenz. Das angeeignete Wissen wurde von Reynolds gegen Hogarth und Gainsborough ins Feld geführt. Füssli diskreditierte Winckelmann, der nach seinem Urteil als Kunstgelehrter dem Künstler Mengs bei Weitem unterlegen war.

Die Französische Revolution und die darauffolgende Napoleonische Ära ließen neue Optionen der Aneignung visueller Archive für Künstler entstehen. Paris wurde ein Ziel, das die Rezeption der Kunst nach der Ordnung der klassischen Prinzipien möglich machte. So reisten zahlreiche Künstler zum Skizzieren und Kopieren, zum Studium in der *École des beaux arts* oder in einem Meisteratelier nach Paris. Darüber hinaus lässt sich in der Abgrenzung der englischen Künstler gegenüber den französischen ein wichtiges Kriterium des Diskurses der nationalen Kunstschulen erkennen. Schadows Recherchereise, die für einen Entwurf zum Denkmal Friedrich des Großen genutzt werden sollte, ließ die Verbindung von Kunst und Politik besonders evident werden. Zwar wurden die Entwürfe nie für die Fertigstellung des Denkmals gebraucht, aber sie bestätigen das zähe Ringen, das regelmäßig um die angemessene Darstellung eines Potentaten in der Zeit ausbrach. Dieses wurde ebenso in den Arbeiten Davids und Wests deutlich, die als zwei zentrale Vertreter unterschiedlicher Schulen in Paris aufeinandertrafen. Ob die kunstpolitischen Friktionen, die West mit der Ausstellung von „Death on the Pale Horse“ in Paris fabrizierte, kalkuliert waren, lediglich der Laune eines gekränkten Künstlers entsprangen oder völlig anderen Ursprungs waren, lässt sich anhand der Quellen nicht rekonstruieren. Die Gelegenheit, eine neue Bühne und Öffentlichkeit innerhalb der einmaligen gesellschaftlichen Konstruktion des nachrevolutionären Frankreichs zu bekommen, muss jedoch ein zu attraktives Unterfangen gewesen sein, sodass West und viele andere Akteure der Akademie die Gelegenheit nicht ungenutzt verstreichen ließen.

Die Parisreise englischer Künstler macht deutlich, dass die Künstler – wie einige Politiker – das Fehlen einer eigenen nationalen Galerie als ein drastisches Defizit in ihrer Selbstverortung in der Gemeinschaft sahen. Der *Louvre* bot dem napoleonischen Regime ein neuartiges Mittel der symbolischen Entfaltung politischer Macht. Dies schlug sich in den zahlreichen Galeriebesprechungen deutscher Autoren nieder. Die symbolische Vertretung der Macht durch repräsentative Architektur und Kunst transformierte sich in das moderne Museum. Die Fülle der

Kunst und die Weite des Raumes ließen den modernen Betrachter vor dem Überangebot kapitulieren und machten das Filtern der Agglomeration durch eine Fragestellung und ein Assortiment nötig. Diese Auswahl war facettenreich und orientierte sich an den Ideen der Frühromantik, der Klassik oder einem gewissen Eklektizismus. Die Beschreibungen der Historiengemälde zu Napoleon oder Karl I. machen jedoch deutlich, dass die Akteure sich der historischen und politischen Einmaligkeit der Phänomene bewusst waren. Die Reise nach Indien wurde für Künstler durch den grundlegenden politischen Wandel innerhalb der Strukturen der Britischen Empires attraktiv. Politische Repräsentation und Aneignung des Raumes schlug sich in einer Ausgestaltung der visuellen Repräsentation des Empires nieder. Diese wurde in Bild, Architektur und Denkmal manifest. Künstler, die auf dem indischen Subkontinent Erfolge hatten, konnten diese bei ihrer Rückkehr nach Europa zumeist nicht fortsetzen. Die astronomischen Summen, die Kettle mit seinen Arbeiten auf Reisen erzielte, entsprachen nicht ihrem Londoner Marktwert, wie die niedrigen Auktionspreise verdeutlichen. Neben den Reisen verfolgten Künstler einige weitere Strategien in der Gruppe, die dazu dienten, mehr Aufmerksamkeit für sich und ihre Arbeit zu erlangen. Der Zusammenschluss zu Institutionen war ein erster wesentlicher Schritt, dem einige weitere folgen mussten, um sich als Konsekrationsinstanzen visueller Arbeit durchzusetzen.

4 Die Öffentlichkeit der Kunst

Wollten Künstler am öffentlichen Raum des späten 18. Jahrhunderts teilhaben, so mussten sie sich diesen selbst erschließen. Ein wichtiger Faktor in diesem Handeln war, wie bereits im zweiten Kapitel verdeutlicht, die Kunstausstellung. Sie bot ein Forum, welches dem zahlenden Publikum die Möglichkeit gab, neue Werke zu diskutieren, dem Künstler als Werbung für seine Arbeit diente und den Wettkampf unter den Akteuren förderte. Die Akademien, Gesellschaften, Künstler und Händler produzierten mit Ausstellungen eine eigene Öffentlichkeit, die sich in die gesellschaftlichen Vereinigungen und die geselligen Orte der Zeit einfügte.[618] Hierdurch entstanden zahlreiche Überschneidungen mit anderen öffentlichen Veranstaltungen wie dem Theater, den Tischgesellschaften, den Salons und den Verkaufsgalerien, sodass diese für eine eingängigere Analyse der Regeln der Kunstsysteme und ihrer Akteure nicht außer Acht gelassen werden sollten. So war die Theaterloge der Berliner Akademie der Künste ein Ort, der die Interaktionsprozesse und Statuskämpfe der Akteure des künstlerischen Feldes auf einer anderen „Bühne" erweiterte.

Ebenso wie die Grenzen der Institutionen im Bereich der „Face-to-face-Gesellschaft" nicht klar zu ziehen waren, kann diese Ebene nicht als Dichotomie

[618] Zur Diskussion des Öffentlichkeitsbegriffs vgl. den Forschungsüberblick in der Einleitung der vorliegenden Arbeit. Zum ausstellenden Künstler vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997, S. 12–57.

von höfischer und bürgerlicher Öffentlichkeit beschrieben werden. Künstlerische Ausstellungen waren gleichermaßen ein Interaktionsraum des Adels wie des entstehenden Bürgertums. Jedoch wurde diese Öffentlichkeit zumeist durch die ausrichtenden Institutionen begrenzt. Das deutlichste Ausschlusskriterium war der Eintrittspreis, der von der Londoner und Berliner Akademie gewählt wurde, um soziale Schichten auszugrenzen, die – so das Argument der Fürsprecher des Eintrittspreises – nicht die intellektuellen Fähigkeiten besaßen, um Kunst angemessen bewerten zu können.[619] Das eingelassene Publikum wurde darauf durch verschiedene weitere Mechanismen kontrolliert und überwacht: In den Berliner Ausstellungsräumen wurde das Personal auf die Räumlichkeiten verteilt, „daß alle Tage so lange die Ausstellung währet, in jedem Zimmer ein Aufseher bestellet werden [soll]"[620]. Diese Anleitung und Überwachung des Publikums wurden durch militärische Präsenz unterstützt.[621]

Auch in London wurden die Ausstellungen der *British Institution for Promoting of Fine Arts in the United Kingdom* durch Soldaten der in *White Hall* stationierten Fußbrigade überwacht.[622] Sie sind eines von zahlreichen Indizien für den Versuch, Kunstausstellungen symbolisch wie instrumentell im System des entstehenden modernen Staates zu verankern.[623] Ausstellungen sollten als Erziehungsanstalten für eine kulturelle Elite dienen. Die Positionierung der Kunstwerke, die Künstler, die Aufseher und schließlich das Publikum selbst sollten aufeinander einwirken. Kam es zur Überschreitung der Regeln, griff das Militär ein. Gewalt gegen Kunstwerke und die tumulthaften Zustände auf den Ausstellungen wurden in London ebenso kritisiert wie in Berlin.[624] Ausstellungen lassen sich als ein mehr-

[619] Vgl. The Papers of the Society of Artists of Great Britain, in: The Volume of the Walpole Society 6, 1917, 113–130, hier S. 122.

[620] GSTA PK BERLIN, I. HA Rep. 76 alt III, Nr.221, Bl. 16r.

[621] Ob man mit Ausschreitung rechnete oder schlicht Diebstahl oder Übergriffe verhindern wollte, lässt sich nicht abschließend klären, jedenfalls wurden den Ausstellungen der Akademie von Beginn an Schutz zuteil. Zur Sicherheit der Ausstellung „finden seine Excellenz, daß es nöthig sey beym Eingang und Ausgang der Academie Soldaten zu stellen", GSTA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 16v.

[622] Vgl. National Art Library at the Victoria & Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings, MSL/1941/678, Vol. 2, S. 52.

[623] Michel Foucault beschreibt die Gouvermentalität und ihre Wirkung im Staat in knappen Worten folgendermaßen: „In Wirklichkeit hat man ein Dreieck: Souveränität – Disziplin – gouvernementale Führung, dessen Hauptzielscheibe die Bevölkerung ist und dessen wesentliche Mechanismen die Sicherheitsdispositive sind", MICHEL FOUCAULT, Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling, Berlin 2010, S. 114.

[624] So hatten bspw. auf den ersten Ausstellungen der *Society of Artists* in den Jahren 1760–1761 einige unerwünschte Gäste den Pförtner niedergeschlagen und einige Fenster eingeworfen, vgl. HOOCK, King's, S. 206–207. In Berlin wurden immer wieder Skulpturen in öffentlichen Bereichen beschädigt, vgl. GSTAPK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 12, Bl. 226v–226r. Auch mit der Entstehung des Museums war Kunst nur für einen ausgesuchten Teil der Bevölkerung zugänglich. Museen wurden gut gesichert und mussten bspw. in den Gordon Riots vor einem Sturm durch aufgebrachte Massen gesichert werden, vgl. BENNETT, Birth of the Museum, S. 69–77.

dimensionaler Raum des Sozialen beschreiben, der über die unterschiedlichsten Kapitalsorten der Besucher, Produzenten, Käufer, Kritiker und Kenner definiert wurde. Um die verschiedenen Positionen der Akteure in diesem relationalen Geflecht zu analysieren, wird bspw. ein Fokus auf die Platzierung der Kunstwerke innerhalb des Ausstellungsortes gelegt, die dem Rang eines Akteurs entspricht, wie an der Berliner Ausstellung verdeutlicht wird.

Entsprechend der höheren Bevölkerungsdichte, dem größeren Markt und der anders gelagerten staatlichen Einflussnahme gestaltete sich der Londoner Ausstellungsmarkt äußerst vielschichtig. Die unter Kapitel 2 beschriebene Vormachtstellung der *Royal Academy* nach dem Ende der *Society of Artists* wurde schon bald durch andere Interessengruppen angefochten. Erfolgreiche Einzelausstellungen wie Copleys „The Death of Earl of Chatham", Unternehmungen wie *Boydell's Shakespeare Gallery* und nicht zuletzt rivalisierender Organisationen wie der *British Institution*, der *Society of Painters in Water Colours* (*SPWC*) etc. führten dazu, dass sich in London eine vielfältige Ausstellungslandschaft etablierte.[625] Laut der bisherigen kunsthistorischen Forschung vollzog sich im untersuchten Zeitraum der Wandel vom Hof- zum Ausstellungskünstler.[626] Das Auftreten eines anonymen Publikums, die Entstehung der modernen Kunstkritik und die Ausrichtung der Künstler auf das Ausstellungswesen sind allesamt Kriterien dieses sich neu formierenden Kunstfelds.[627] Doch neben diesen neuen Kriterien bestanden weiterhin alte Abhängigkeiten und Konstellationen fort, die sich nicht als eine einseitige Ablösung alter Patronageverhältnisse deuten lassen.

Die Berliner und Londoner Ausstellungsöffentlichkeiten werden im Folgenden an einigen Fallbeispielen untersucht.[628] Die Berliner Akademie der Künste entschied sich nach ihrer Reform schnell zur Ausrichtung einer Ausstellung, um die Produkte der Akademie zur „Aufnahme und Ausbreitung" zu führen.[629] Die neue Öffentlichkeit der Kunst förderte innerhalb Berlins nicht nur den Wettkampf unter den Akteuren des künstlerischen Feldes, sondern auch die patriotische Ge-

---

[625] Zu den Ausstellungen der *Royal Academy of Arts* vgl. SOLKIN, Art on the Line. Zur Fokussierung des modernen Künstlers auf das öffentliche Spektakel vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler. Zu Kunstausstellungen im Allgemeinen vgl. FRANCIS HASKELL, The Ephemeral Museum, Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition, New Haven 2000; GEORG FRIEDRICH KOCH, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967. Zum Publikum vgl. KERNBAUER, Platz des Publikums. Daneben bestanden zahlreiche Geschäfte, die sich der Produktion und dem Konsum von Kunst widmeten, wie *Rudolph Ackermann's Repository of Arts,* das u. a. zahlreiche Ratgeber zu verschiedensten Genres der Kunst verkaufte, aber auch Gemälde und Drucke, vgl. JERVIS, Rudolph Ackermann, S. 97–109.

[626] Vgl. MARTIN WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985; BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler, S. 9–57.

[627] Vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler, S. 9–11.

[628] Hierzu wird die Entstehung und Etablierung der Ausstellung der Berliner Akademie der Künste anhand der Quellen des Geheimen Preußischen Staatsarchivs im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert erforscht.

[629] GStA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 2r.

sinnung durch die Visualisierung zahlreicher zeitgenössischer sterbender „Helden". Ferner waren London und der englische Markt ein wichtiges Beispiel für die Berliner Künstler und ihren Versuch der Kommerzialisierung ihrer eigenen Profession, der immer mit einem Wettkampf unter den Ausstellenden verbunden war (Kap. 4.1). Weiterhin wird das Handeln der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste im weiteren öffentlichen Raum Berlins analysiert. Die Platz- und Rangstreitigkeiten innerhalb der Theaterloge der Berliner Akademie der Künste bieten hierzu ein geeignetes Untersuchungsterrain und schließen als Exkurs zur Kunstöffentlichkeit das Kapitel (Kap. 4.4). Diese Analysen geben sowohl Aufschluss darüber, wie der Rang unter den Akteuren ausgefochten wurde, als auch über die Position der Institution innerhalb der Gesellschaft.

Innerhalb der Londoner Kunstöffentlichkeit hat die bisherige Forschung vor allem einen Fokus auf die Ausstellung der *Royal Academy of Arts* gelegt, die nach der Gründung der Akademie in den Jahren 1768–1769 zu einem der bedeutendsten Orte der Präsentation künstlerische Erzeugnisse in London wurde. Dieser Stellung war sich die Leitung der Akademie bewusst und sie versuchte, den Erfolg der alljährlichen Veranstaltung zu konservieren (Kap. 4.2). Der Schwerpunkt der Forschung und die bis in die heutige Zeit große Präsenz der *Academy* innerhalb der Londoner Kunstlandschaft erwecken den Eindruck, dass die Ausstellungen in der damaligen Zeit konkurrenzlos waren, doch die historischen Konstellationen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts legen Gegenteiliges nahe (Kap. 4.3). Ein Beispiel für die Diversität der Londoner Kunst war die *British Institution for the Promoting of Fine Arts* (Kap. 4.3.1). Anhand der Kataloge und Protokollbücher dieser Institution lassen sich ihre politische, wirtschaftliche und pädagogische Zielsetzung analysieren und zugleich der Einfluss von Kulturmäzenen auf das künstlerische Feld nachverfolgen. Die *British Institution* stellt ein bedeutendes Beispiel für den Einfluss kultureller Mäzene auf die Konstellation des Kunstmarkts dar. Die Verbindung von Kunst und Politik (Kap. 4.3.2) sowie die Visualisierung sterbender „Helden" lassen sich an diesem Beispiel ebenso erklären (Kap. 4.3.3). Die Ausstellungen der *Society of Painters in Water Colours* diente sowohl der konzentrierten öffentlichen Präsentation eines künstlerischen Genres, das in den traditionellen Akademien nur wenig Anerkennung bekam, als auch des expliziten Verkaufs der ausgestellten Werke und war somit eine Gegenöffentlichkeit zur Ausstellung der *Royal Academy of Arts* (Kap. 4.3.4). Die Berliner Akademie der Künste war nicht nur durch die Ausstellung in der Öffentlichkeit vertreten, sondern trat auch in weiteren Punkten als eine Organisation nach außen geschlossen auf, wie die Untersuchungen zum Theater zeigen (Kap. 4.4).

4.1 Die Ausstellungen der Berliner Akademie der Künste

Die Idee zu einer Berliner Kunstausstellung entstand mit der Reform der Akademie der Künste. Als die Neuordnung 1786 begann, hatten viele europäische Institutionen bereits jahrzehntelange Erfahrung mit der Ausrichtung von Ausstellungen. So hatte Berlin zahlreiche Vorbilder, die zur Orientierung dienten.[630] London und Paris waren naheliegende Beispiele für das Berliner Modell, aber auch die Ausstellung der Dresdner Akademie der Künste,[631] nach deren Ausrichtung sich der Berliner Daniel Chodowiecki bei Anton Graff erkundigte. Die Ausstellung sollte nicht nur zu Ehren des Königs im Frühjahr stattfinden, sondern auch, weil man sich in diesem Zeitraum ein größeres Publikum erhoffte.[632] Ab 1798 fand die Ausstellung nur noch im Turnus von zwei Jahren statt. Das Protokoll der Akademie zeugt von der kurzfristigen Organisation der öffentlichkeitswirksamen Veranstaltung:

> Wegen Ausstellung der Kunst Sachen würden wir oben bereits […] bemerkt ist, der Preis eines Entree Billets vergl. 12 Gr bestimmt dagegen aber ist auf der anderen Seite auch beschloßen worden von den auszustellenden Kunstsachen einen förmlichen Catalogum anzufertigen und drucken zu laßen, um solchen einen jeden der ein Billet löset mit einzuhändigen, welchen Catalogues anzufertigen Se. Chodowiecki übernommen hat, sonst ist ein in Ansehung dieses Punkts noch beschloßen worden, daß die Ausstellung der Kunstsachen womöglich noch in diesen Jahren und zwar schon wegen Anwesenheit der mehresten Herrschaften im Monat May geschehen und zu dem Ende und zu dem Ende, schon bei Zeiten und zwar Anfang April das diesfalls nöthigen Publicandum erlaßen soll, welches der Herr Chodowiecki ebenfalls anfertigen, und bey nächster Conferenz vorgelegen wird.[633]

Das Verfassen des ersten Katalogs war die Aufgabe Johann Wilhelm Meils und Daniel Chodowieckis.[634] Hierzu sollten die Kunstwerke von den Urhebern mit einer kurzen Umschreibung ihrer Arbeiten auf der Akademie eingesandt werden.

---

630 Bereits im Zeitraum der ständigen Auseinandersetzungen zwischen Direktor Rode und Chodowiecki legte der Letztere im September 1784 ein Memorandum vor, das sich der Neuausrichtung der Akademie auf Basis der alten Gesetze widmete. Auch die Ausrichtung einer Ausstellung wurde hierbei vermerkt, doch sie erhielt nicht einen zentralen Charakter, wie es bspw. in London der Fall war, vgl. MÜLLER, königliche Akademie, S. 146.

631 Zur Ausstellung der Berliner Akademie der Künste sind vor allem folgende Arbeiten relevant: BÖRSCH-SUPAN, Anfänge, S. 225–242; Grossmann, Künstler, S. 110–125; CLAUDIA SEDLARZ, Unter den Linden Nr. 38. Das Akademiegebäude und seine Nutzung, in: BÄRBEL HOLTZ/WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.), Kennen Sie Preußen – wirklich? Das Zentrum Preußen-Berlin stellt sich vor (Im Auftrag der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), Berlin 2009, S. 123–153; DIES., Gelehrte und Künstler S. 245–277; AKADEMIE, ein Mensch allein; KOCH, Kunstausstellung, bes. S. 220–250.

632 Vgl. GSTA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 1r.

633 Ebd.

634 Vgl. ebd.

Die Vorbereitungen zur ersten Ausstellung fanden unter großem Zeitdruck statt. Erst am 20. April 1786 war das eigentliche Reglement für die Ausstellung fertiggestellt. Einen Monat später sollte sie bereits ihre Türen öffnen.[635] Der erhobene Eintrittspreis sollte sie nicht für jegliche Gruppierungen zugänglich machen. Diese Haltung drückte sich darin aus, dass niemand ohne Katalog und keine Livree-Bediensteten eingelassen wurden. Versehen mit der Bemerkung, dass sich die „mehrsten Herrschaften" im Monat Mai in der Stadt aufhielten, lässt sich schlussfolgern, dass die Akademie ihre Ausstellung auf ein bestimmtes Publikum zuschnitt und sich in Berlin im Kleinen eine ähnliche Saison der Festivitäten etablierte, wie dies in London der Fall war.[636] Auch wenn sich die genauere „kulturelle Formation" an Akteuren, die die Akademieausstellung besuchten, schwerlich greifen lässt, geben die von der Akademie zu Werbezwecken für sich und die Ausstellung vergebenen Ehrenmitgliedschaften einen Anhaltspunkt für die Bindung von Bevölkerungsgruppen an die Institution.[637] Doch die Verantwortlichen innerhalb der Akademie waren sich bewusst, dass sie noch zahlreiche weitere Erfahrungen sammeln mussten, die zu „verschiedenen Abänderungen und Zusätzen" im Reglement führen würden.[638]

Mitgliedern der königlichen Familie wurde die Ausstellung in einigen Privatbesichtigungen vor der eigentlichen Eröffnung gezeigt.[639] Neben dieser werbenden Praxis sind eine Reihe weiterer Zeremonien in die Mehrung der öffentlichen Aufmerksamkeit im Sinne der Akademie miteinzubeziehen. So wurde vor der Eröffnung der Ausstellung am 18. Mai 1786 eine Festsitzung veranstaltet, bei der die Ehrenmitglieder der Akademie anwesend waren. Sie diente der sozialen Distinktion der Akademiemitglieder und der geladenen Gäste, die sich hierdurch von dem einfachen Besucher der Ausstellung absetzten, sodass sich eine Gruppenidentität herausbilden konnte. Die Eröffnungsrede auf der Veranstaltung wur-

635 Vgl. ebd., Bl. 4r.

636 Die „London season" reichte von November bis April. In dieser Zeit waren die meisten Empfänge, Tischgesellschaften, Theater, Ausstellungen, Varietés und anderen Veranstaltungen, die einen Großteil der gesellschaftlichen Gruppierungen anlockten, die sich selbst in einem hohen gesellschaftlichen Stand verorteten, vgl. STEPHEN INWOOD, A History of London, London 1998, S. 252.

637 U. a. wurden die Fürstin Isabella Fortunata Czartoryska, die Grafen von Döhnhoff, von Gessler, von Carnitz, von Podewilis, von Neale, der Marquis von Lucchesini, die Freiherren von Armin, von Offenberg, Hauptmann Carl von Gontard, die Künstler Joseph Friedrich August Darbés, Johann Jakob Engel und Carl Wilhelm Ramler als Ehrenmitglieder in die Akademie aufgenommen, vgl. ebd., Bl. 7r., Vervollständigung der Namensangaben durch die Mitgliederdatenbank der Akademie der Künste, http://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/mitglieder-datenbank.htm?allmg=1 (Stand: 16.10.2015).

638 Vgl. GSTA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 5r.

639 So wurde bspw. am 12. Mai 1786 eine außerordentliche Versammlung durch den Kurator Heinitz anberaumt, in der dem Prinzen Ferdinand die Ausstellung gezeigt wurde, der „alles mit gnädigsten Beyfall in Augenschein nahm", ebd., Bl. 9r. Eine Privatschau für die königliche Familie wurde ebenso in London zu einer gängigen Praxis der Akademie, vgl. SUNDERLAND, Staging the Spectacle, S. 26.

de von Chodowiecki gehalten und nicht vom Direktor Christian Bernhard Rode. Chodowiecki definierte in seiner Rede die Wettbewerbsaufgaben, die eindeutig protonationalistischer Natur waren und von Sujet und Anlage klare Nähe zu englischen Kupferstichen der Zeit erkennen lassen, die auch auf dem Kontinent erheblichen Absatz fanden: „Der Generalfeldmarschall Schwerin stirbt unter einer Fahne von seinem Regiment den Tod fürs Vaterland."[640] Die Preisaufgabe konvergierte in zahlreichen Punkten mit bekannten Sujets der englischen Historienmalerei. Bilder wie Benjamin Wests „Death of General Wolfe" hatten auch außerhalb Englands auf dem europäischen Kontinent große Verbreitung gefunden. Die Berliner Künstler eiferten diesem Vorbild nach.[641] Die Akademie wurde so zu einem Element im protonationalistischen Diskurs Preußens, indem sie visuelle Erzeugnisse schuf, die den Heldentod für den Staat verherrlichten.[642] Die Ausstellung der staatlichen Akademie wurde schlussendlich ein wichtiger Faktor in der Nationendebatte der Zeit. Die Bilder sterbender Helden versorgten die gedachte Ordnung Nation mit visuellen Beispielen.[643]

Nach Chodowieckis Rede hielt Wilhelm Ramler einen Vortrag, „wie sich academische Mitglieder untereinander am nützlichsten werden können", und Johann Jakob Engels Referat widmete sich dem Thema, „wann die rechte Zeit sey, da man der Verfeinerung der Künste in einem Staate, durch […] eine Academie zu Hülfe kommen" soll.[644] Ramlers und Engels Berufung zu Ehrenmitgliedern der Akademie sollte die praktisch körperliche Tätigkeit der Künstler um eine theoretisch philosophische Debatte ergänzen.[645] Der literarische Erfolg der beiden eta-

[640] Ebd., Bl. 8r.

[641] Zur Bekanntheit des Bildes des sterbenden Generals in der Schlacht von Quebec vgl. ALAN MC NAIRN, Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century, Liverpool 1997; NORBERT SCHNEIDER, Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln 2010, bes. S. 168–171; BARBARA GROSECLOSE, Death, Glory, Empire: Art, in: JULIE CODELL (Hg.), Orientalism Transposed: The Impact of the Colonies on British Culture, Aldershot 2000, S. 189–196; JÜRGEN KLOOSTERHUIS, Der Husar aus dem Buch, Die Zietenbiographie der Frau von Blumenthal im Kontext der Pflege der Brandenburg-preußischer Militärtradition um 1800, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 52 (2001), S. 139–168; SUNE SCHLITTE, Die Kunst und der Krieg im späten 18. Jahrhundert. Die Visualisierung kolonialer Helden im Anglo-Maisur-Krieg (1790–1799), in: Zeitschrift des Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 2 (2013), S. 73–110.

[642] Vgl. HELLMUTH, Wiedergeburt Friedrichs; FRANK ZIELSDORF, Militärische Erinnerungskulturen in Preußen im 18. Jahrhundert. Akteure – Medien – Dynamiken, Göttingen 2016.

[643] Vgl. PLANERT, Nationale Sattelzeit, S. 43–59.

[644] GStA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 9, Bl. 8r.

[645] Vgl. ALEXANDRA KOŠENINA (Hg.), Johann Jakob Engel (1741–1802), Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter (Kolloquium zu Johann Jakob Engels 200. Todestag am 28. Juni 2002), Hannover 2005; SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER, Karl Wilhelm Ramler und die Königliche Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften. Zur Bedeutung von Ramlers Schrift zur Allegorische Personen zum Gebrauch der Bildenden Künstler für die damals zeitgenössische Kunst in Berlin, in: LAURENZ LÜTTEKEN/UTE POTT/CARSTEN ZELLE (Hg.), Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 2). Göttingen 2003, S. 275–307.

blierten Autoren ließ die Akademie von ihrer bloßen Mitgliedschaft nach außen profitieren, und ebenso erzielten diese durch die Ehrenmitgliedschaft ein Zuwachs an Ansehen. Da die Akademie in ihrer Reformphase selbst nicht viele Mitglieder hatte, wurde in der Zeitung für die Ausstellung geworben, um genügend Exponate zu bekommen:

> Zu mehren Aufnahme und Ausbreitung derselben, eine öffentliche Ausstellung von Kunst-Sachen gehalten werden soll, so werden hiermit alle und jede hiesige wie auch Fremde der Künstler, Kunstmahler, Zeichner, Kupferstecher, Bildhauer und Baumeister, auch alle Kunstliebhaber / Dilettanten/ und Kunststudierende, eingeladen, ihre vorzüglichste Arbeiten, vom ersten bis zum sechsten May von 9 bis 12 Uhr Vormittags, und von 3 bis 5 Uhr Nachmittags, auf die Zimmer der königlichen Academie des Künste über den königlichen Marstall auf der Neustadt zu bringen […].[646]

Verspätete Einsendungen der Kunstwerke wurden nicht beachtet, um den festgesetzten Zeitplan zum Ausstellungsbeginn am 18. Mai einzuhalten. Auf die gedruckten Verzeichnisse, die für zwölf Groschen von Prof. Eckert, der im Akademiegebäude wohnhaft war, zu erstehen waren, wurde der Eingangszeitraum der Besucher eingetragen, sodass lange Schlangen und großes Gedränge auf der Ausstellung vermieden werden konnten.[647] Die Berliner Akademie der Künste erlaubte es, anders als viele andere künstlerische Institutionen, auch Nichtmitgliedern, ihre Arbeiten zur Ausstellung einzusenden. Die Kunstwerke wurden vom 1. bis zum 6. Mai auf die Akademie gebracht, und am darauffolgenden Tag versammelten sich die Akademiemitglieder, „um besagte Kunstwerke zu sortieren, einen jeden seinen Ort anzuweisen und den Anfang der Ausstellung zu machen“[648]. Hiermit vollzog sich ein zentraler Akt, denn die Hängung der Bilder gab mitunter Aufschluss über den Rang ihrer Produzenten.[649] Bei der Einbeziehung der Arbeiten von Amateuren folgte die Berliner Akademie dem Londoner Vorbild. Auch in

---

646 GStA PK Berlin, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 9, Bl. 3r–3v.

647 Vgl. ebd.

648 Ebd., Bl. 10r.

649 Auch in der *Royal Academy of Arts* kam dem *Hanging Committee* eine besondere Rolle zu, da sich immer wieder zahlreiche Konflikte um die Position der Bilder innerhalb der Ausstellung entfalteten. Legendär ist der Konflikt zwischen Thomas Gainsborough und dem *Hanging Committee* um die Position von sieben Bildern der königlichen Familie innerhalb der Ausstellung. Das Komitee sicherte Gainsborough nicht den gewünschten Platz zu, worauf dieser schwor, nie wieder ein Bild auf die Ausstellung einzusenden. Gainsborough hielt sein Versprechen und veranstaltete von diesem Zeitpunkt an erfolgreiche Einzelausstellungen, vgl. Royal Academy of Arts Archive Part of a letter from T. Gainsborough [to the Secretary, or the Hanging Committee] [Apr] 1784RAA/SEC/1/2; Letter from Gainsborough to the Committee of gentlemen appointed to hang the Pictures at the Royal Exhibition [the Hanging Committee] Saturday Morn [Apr] 1783, RAA/SEC/1/3. Ein Transkript der Quellen findet sich in: Hayes, Letters Gainsborough, S. 158–160. Der Fall wird beschrieben in Sunderland, Staging the Spectacle, S. 31–33.

London stellten gut 10 % der Arbeiten die Produkte von Amateurkünstlern dar. Diese können heute jedoch lediglich in Einzelfällen klar zugeordnet werden, sodass sie in der Forschung bisher nahezu vollständig vernachlässigt wurden.[650] Ebenso fanden Arbeiten von Amateurkünstlern in Berlin Einzug in die Ausstellung. Sie waren klar getrennt von den Arbeiten der übrigen Künstler und der ständigen Mitglieder. Ihrem Rang entsprechend befanden sich im ersten Zimmer auf der einen Seite die „Fleißesproben" der Eleven der Akademie, und auf der anderen hingen die Arbeiten der „Liebhaber (Dilettanten)".[651] Im zweiten Zimmer wurden die Arbeiten der verstorbenen Künstler und aller lebenden Nichtmitglieder der Akademie ausgestellt. Der dritte Raum war den Mitgliedern der Akademie vorbehalten.[652]

In Berlin waren unter den dilettierenden Künstlern immer wieder Mitglieder des preußischen Adels und der Königsfamilie. Ihre Arbeiten hingen am Eingang und waren im Katalog hinter den Arbeiten der Mitglieder der Akademie und den auswärtigen und verstorbenen Künstlern aufgelistet. So wurde die Ausstellung 1786 durch die Arbeit Prinz Friedrich Wilhelms von Preußen eröffnet: „268. a) Minerva, mit Bleystift nach Bouchardon gezeichnet."[653] Daneben beteiligte sich eine große Zahl der Kinder von August Ferdinand von Preußen und u. a. Alexander von Humboldt mit einer Kopie eines Angelika-Kauffmann-Bildes.[654] Im folgenden Jahr gestaltete sich die Anordnung der Räume in abgewandelter Form. Der Katalog eröffnete weiterhin mit dem dritten Zimmer. Dieses wurde nun jedoch in eine feine Gliederung unterteilt: Direktor, Rektoren, Professores, anwesende Mitglieder, anwesende Ehrenmitglieder und auswärtige Ehrenmitglieder.[655] Im zweiten Zimmer folgten die berlinischen Künstler, auswärtige Künstler, verstorbene Berliner Künstler und die Dilettanten. Im ersten Zimmer waren hingegen die Studierenden allein untergebracht. Der Katalog schloss mit den Arbeiten der Bildhauer, die im vierten Zimmer der Akademie untergebracht waren.[656]

---

650 Vgl. GREG SMITH, Watercolourists and Watercolours at the Royal Academy, 1780–1836, in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001 S. 189–200, hier S. 199–200.

651 Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche den 20. May 1786. und folgende Tage Vormittags von 10 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr in den Zimmern der königl. Preuß. Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften, über dem königlichen Marstall, auf der Neustadt, zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt sind, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, hg. von HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Bd. 1, Berlin 1971, S. 4.

652 Vgl. VERZEICHNIß, Kunstwerke 1786, S. 4–6.

653 Ebd., S. 38.

654 Vgl. ebd., S. 38–41.

655 Vgl. VERZEICHNIß derjenigen Kunstwerke, welche den 21. May 1787 und folgende Tage Vormittags von 10 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr in den Zimmern der königl Preuß. Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften, über dem königl Marstall, auf der Neustadt, zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt sind, Berlin, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, hg. von Helmut Börsch-Supan, Bd. 1, Berlin 1971, S. 3–16.

656 Vgl. VERZEICHNIß, Kunstwerke 1787, S. 16–38.

Die räumliche Trennung der Bilder und die klare Hierarchisierung der Ausstellung gewichtete die Kunstwerke der Akademiemitglieder höher als diejenigen der Schüler und Dilettanten, obgleich sich unter den Dilettanten die deutlich höhergestellten Mitglieder der stratifizierten preußischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts befanden. Innerhalb des sozialen Raums Kunstausstellung konnten die Hierarchie und Norm anderer öffentlicher Bereiche zumindest in der Hängung der Bilder durchbrochen werden. Dies sollte jedoch nicht zu dem Schluss führen, dass von der Kunstausstellung eine subversive Haltung ausging, deren Ziel es war, die Ständegesellschaft aufzuheben. Die Aufwertung der Künstler innerhalb des Mikrokosmos Ausstellung half ebenso dem Adel, der durch seine Teilnahme am öffentlichen Wettstreit der Ausstellung kulturelles Kapital hinzugewann. Die Gruppierung der Künstler verfolgte eine Strategie der Aufwertung der eigenen Produkte durch Zuhilfenahme und Assimilation an den adeligen und bürgerlichen Teil der Gesellschaft.[657] Der erste Katalog der Akademie der Künste richtete sich in geradezu devoter Haltung an die Öffentlichkeit:

> Die hiesige bescheidet sich, daß sie bey ihrer jetzigen Wiederauflebung noch nicht mit so vielen Meisterwerken hervortreten kann, als wenn ihr Flor einige Jahre gedauert hätte – auch haben die hiesigen Künstler eine solche öffentliche Prüfung ihrer Arbeiten sobald noch nicht vermuthet, und also, sich gehörig dazu vorzubereiten, nicht Zeit genug gehabt.[658]

Folglich wurde die Ausstellung, um den Besucher nicht vor halb leeren Räumen stehen zu lassen, mit einigen Werken verstorbener Mitglieder der Akademie aufgefüllt. Hierzu gehörten die Arbeiten der Direktoren Joseph Werner, Augustin Terwesten, Wilhelm Friedrich von Roye, Antoine Pesne und Blaise Nicolas Le Sueur sowie die Kunstwerke einiger weiterer verstorbener Akademiemitglieder wie Dorothea Therbusch.[659] Die erste Ausstellung eröffnete am 20. Mai 1786 und schloss bereits am 7. Juni desselben Jahres. Die Besucherzahlen waren offenbar unerwartet hoch, da kurzfristig 500 neue Kataloge gedruckt werden mussten.[660] Über genaue Zahlen lässt sich dennoch schwer Auskunft geben, da das Publikum „Mißbrauch […] getrieben“[661] habe: Viele Besucher hatten offenbar versucht, sich ohne gültiges Billet Einlass zu verschaffen. Die im Zweijahresrhythmus abgehaltene Ausstellung entwickelte sich vorerst schnell, sodass vor der napoleonischen Besetzung im Jahr 1804 601 Exponate und 21 367 Besucher verzeichnet wurden.[662]

---

657 Vgl. FÜSSEL, Relationale Gesellschaft, S. 133–137.

658 VERZEICHNIß, Kunstwerke 1786, S. 4.

659 Vgl. ebd.

660 Vgl. GStA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 9, Bl. 10r.

661 Ebd.

662 Während der napoleonischen Besatzung gingen diese Zahlen erheblich zurück, sodass 1806 lediglich 9011 Eintrittskarten verkauft wurden und 1808 ein Tiefpunkt mit 4463 Karten erreicht

Die Hierarchie der Hängung hatte zur Folge, dass es bei der Vergabe der Plätze zu zahlreichen Konflikten kam. Der Kampf um distinguierte Positionen innerhalb der Ausstellung lässt sich an zahlreichen Beispielen illustrieren. Edward Francis Cunningham sorgte 1786 für Aufsehen, als er für seine Bilder eine bessere Platzierung forderte. In Teilen bekam er diese zugestanden, denn Cunningham erhielt die Ehre, mit einer seiner Arbeiten die Ausstellung zu eröffnen: „1. Bildniß Ihrer königl. Hoheit der Prinzessin Friederike von Preußen“[663]. Der Grund für die Platzierung von Cunninghams Bild ist nicht nur auf den Rang der dargestellten Person zurückzuführen, wie dies Börsch-Supan mutmaßte, sondern auch auf die Intervention des Künstlers.[664]

Die Lebensstationen von Edward Francis Cunningham sind nur schwer nachzuvollziehen. Cunninghams Vater ging 1745 nach seiner Verbannung aus Schottland ins Exil nach Italien. Der Sohn soll nach seinem Studium in Bologna und Parma 1757 als Mengs-Schüler in Rom aufgenommen worden sein. Darauf lebte er u. a. in Parma, Neapel und Paris. Die letzte Station brachte Cunningham erste bescheidene Erfolge, die durch ein Gemälde des Königs von Dänemark ins Rollen gekommen sein sollen.[665] Ob Cunningham ab 1769 nach London ging oder weiterhin in Paris blieb, ist strittig. Sicher ist jedoch, dass er von 1770 bis 1781 die Ausstellungen der *Royal Academy* beschickte.[666] Nach seinem Aufenthalt als Hofmaler Katharinas der Großen in St. Petersburg reiste Cunningham 1784 nach Berlin.

Sein englischer Stil erfreute sich großer Beliebtheit in der preußischen Residenzstadt. Doch weder sein Lebenslauf noch die englische Mode oder das gewählte Sujet allein verschafften ihm seine Position innerhalb der Ausstellung: „Wir müssen seiner Sr. Excellenz gehorsamst anzeigen wie Herr Cunningham auf die academischen Zimmer gekommen.“[667] Die Arbeiten Cunninghams sollten ursprünglich im zweiten Zimmer gehängt werden, er drohte jedoch, dass er seine Arbeiten komplett von der Ausstellung entfernen werde, wenn er nicht einen anderen Platz zugestanden bekommen würde. Diesen hatte er auch schon auserkoren: „Er will den Platz haben wo die Weiber von Weinsberg hängen.“[668] Cunningham wollte einen Platz, der zu diesem Zeitpunkt von einer Arbeit Rodes,

war. Doch die Zahlen erholten sich darauf, sodass bis ins Jahr 1836 Rekordzahlen mit bis zu 111 954 zahlenden Besuchern erreicht werden konnten, vgl. GROSSMANN, Künstler, S. 110–115.

663 VERZEICHNIß, Kunstwerke 1786, S. 7.

664 Vgl. BÖRSCH-SUPAN, Anfänge, S. 230.

665 Vgl. NEIL JEFFARES, Art. Cunningham, Edward Francis, in: Dictionary of Pastellists before 1800, Online Edition, http://www.pastellists.com/ (Stand: 18.08.2014); L. H. CUST, Art. Cunningham, Edward Francis (c. 1741–1793?), rev. Martin Postle, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2015; http://www.oxforddnb.com/view/article/6920 (Stand: 13.04.2016).

666 Vgl. JEFFARES, Cunningham.

667 GStA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 19r.

668 Ebd.

dem Direktor der Akademie, eingenommen wurde. Seine direkte Intervention verschaffte ihm diesen. Die Akademieausstellungen zeichneten sich, wie dieses Beispiel zeigt, durch fortwährende Distinktionskämpfe aus, die eine dauernde Dynamik zur Folge hatten. Hatte das Reglement der Akademie vorgesehen, dass eine vom Kurator bestimmte Deputation des akademischen Senats „das ganze Arrangement" der Kunstwerke vorzunehmen hatte, sah die Aneignung dieser Vorgaben in der Praxis der Ausstellung häufig ein eigenes Prozedere vor.[669] Zur Debatte stand jedoch kein Umsturz der Akademie, sondern die Position des einzelnen Akteurs innerhalb ihrer relationalen Ordnung.[670]

Neben Cunnigham war es Johannes Eckstein, der sich auf der ersten Ausstellung der Berliner Akademie der Künste nicht angemessen vertreten fühlte. Der Modelleur, Maler und Kupferstecher hatte einige Modelle für die Berliner Porzellanmanufaktur geliefert und Figuren am Neuen Palais in Potsdam entworfen. Nach dem Tode Friedrichs II. fertigte er eine Gipsbüste nach dessen Totenmaske.[671] Eckstein, der einige Arbeiten an die Berliner Akademie der Künste einsendete, war besorgt, dass sie nicht die richtige Position erhielten:

> Da ich die Ehre hatte dieselben auf der Akademie […] persönlich kennenzulernen, hatte ich vergessen sie zu bitten, mit meiner Mahlerey sehr viel Glanz zu haben, und den Widerständen besehen vieles vorfinden möchte sie so zu placieren, daß sie nicht ebengrade im Saal gegen das hineinfallende Licht zu hängen kommen.[672]

Eckstein reichte selber sieben Arbeiten bei der Akademie der Künste ein. Sein Hauptwerk war „Seine königliche Majestät, zu Pferde, in Ton bossiert"[673]. Zusätzlich sandte er sechs Miniaturen seines Sohns ein. Ecksteins Briefe an die Akademie erzielten jedoch nicht die erhoffte Wirkung. Nachdem seine Arbeiten nicht die richtige Position innerhalb der Ausstellung bekamen und zum Teil nicht einmal ausgestellt wurden, beschwerte er sich schriftlich bei der Akademie:

> So habe ich mich beflißen, etwas […] von meiner disjährigen und auch schon lang verfertigten Arbeit, best möglichst der Academie und den

669 Vgl. AKADEMIE, Reglement, S. 37–39.

670 Auch während der Ausstellung der *Royal Academy of Arts* wurden immer wieder die Hierarchien der Künstler ausgefochten. Die Ausstellung wurde zu einem öffentlichen Ereignis, sodass auch „Prominente" u. a. aus dem Schauspiel für die Inszenierung ihrer Person nutzten, vgl. SUNE ERIK SCHLITTE, Die Kunst der Klassifikation. Zur symbolischen Praxis der künstlerischen Öffentlichkeit in London und Berlin im langen 18. Jahrhundert, in: STEFFEN HÖLSCHER/SUNE SCHLITTE (Hg.), Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure, Göttingen 2014, S. 207–228.

671 Vgl. V.A.C., Johannes Eckstein, Art., in: ULRICH THIEME (Hg.), Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 9, Leipzig 1999, S. 331–332.

672 GStA PK BERLIN, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 26r.

673 Ebd., Bl. 27r.

> Publico zu Producierung und in der guten Hoffnung daß es eher placirt werden könnte, habe ich nur wenig, und auf nicht große Stücke von deren Empfang der Herr Professor Eckert mir quittiert, eine die beyliegende Copie ausweiset, hingeschickt; – weil ich mich aber ganz und gar nicht ein kommen ließ, daß die Herren Directores und Professores der Academie meine beste Stücke, die ich dieses Jahre verfertigt, nicht ausstellen würden, mit der fahlen Ausflucht, daß kein Platz mehr übrig wäre […].[674]

Eckstein reiste darauf nach Berlin, um die Akademieausstellung zu besuchen. Er stellte fest, dass die Wände der Akademieräume durchaus genügend Platz für zahlreiche weitere Werke gelassen hätten, und war erbost, dass die Akademie sich in der weiter oben zitierten Katalogpassage für ein Mangel an Arbeiten entschuldigte, der durch das Ausstellen der Werke bekannter Mitglieder wettgemacht werden sollte.[675] Seinen Unmut tat er darauf der Akademie kund:

> Da dieses nun ganz contraire Dinge sind, so finde ich mich darin nun sehr beleidigt, daß meine dis Jahr verfertigte, und eigentlich zur Accademie bestimte Mahlereien nicht haben Platz finden könen, ausgenomen ein einziges kleines Stück. […] Wen es der Fall wäre, da zuviel Mahlereijen gewesen wären so häten die Herren Directores, und Professores aus Bescheidenheit wohl etwas weniger herein setzen können, weil sie schon bekannt sind, und andern die erst bekannt werden wollen, nicht zu unterdrücken.[676]

Eckstein gibt in seinem Brief den Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums, dem sich ein Künstler stellen musste, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, anschaulich wieder. Die Akademie hielt mit ihrer Ausstellung nun ein Monopol der Konsekration, das es ermöglichte, die Arbeiten eines Künstlers zu fördern oder abzulehnen. Diese Schlussfolgerung traf Eckstein bereits selbst, indem er die Öffentlichkeit der Ausstellung als eine Möglichkeit, Bekanntheit zu erlangen, ansprach.

Doch das Beispiel Cunningham beweist, dass für die bessere Hängung der eigenen Werke auf der Akademieausstellung die persönliche Präsenz und Diskussion vor Ort vor dem eigentlichen Start der Schau von Vorteil war. Des Weiteren war Eckstein in Berlin offenbar nicht besonders gut vernetzt, sodass es ihm an einem Fürsprecher innerhalb der Akademie fehlte. Welche Gründe die Mitglieder der Akademie dazu veranlassten, die Kunstwerke Ecksteins, der bereits eine gewisse Bekanntheit erlangt hatte, nicht in die Ausstellung miteinzubeziehen, lässt sich nicht abschließend klären. Deutlich wird jedoch, dass die Position des künstlerischen Produkts innerhalb einer Ausstellung den Rang des jeweiligen Akteurs, seine Vernetzung, seine Durchsetzungsfähigkeit und den Erfolg seiner künstleri-

674 Ebd., Bl. 28v.
675 Vgl. ebd.
676 Ebd., Bl. 27v.–28r.

schen Strategien widerspiegelte. Cunningham und Eckstein sind zwei Beispiele dafür, dass sich Widerstand gegen die etablierten Feldstrukturen, die sich als „Strategien der Häresie" verstehen lassen, nicht auf einen einzelnen Akteur beschränkten, wie dies lange der vorherrschende Standpunkt zum gut erforschten Fall Carstens war,[677] sondern dass sich eine gewisse Regelhaftigkeit nachweisen lässt. Als stetig wiederkehrende Rituale ordneten die Ausstellungen der Akademien die Mitglieder ihren vorhandenen habituellen Anlagen nach in die durch Praxis formierte Gemeinschaft ein.

Diese Strategie konnte sich in der Beanspruchung eines guten Platzes innerhalb der Ausstellung äußern oder gar bis zur Neugründung einer künstlerischen Institution führen. Für beides war es notwendig, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Cunningham war Eckstein in diesem Punkt offenbar überlegen, wie weitere Beispiele bezeugen. Chodowiecki erkundigte sich nicht nur bei seinem Freund Anton Graff über die Ausrichtung der Ausstellung der Dresdner Akademie der Künste, sondern berichtete diesem 1787 auch von der Berliner Ausstellung. Auf der 1787er-Ausstellung erhielten die Arbeiten Darbes sowie die Bilder Cunnighams viel Aufmerksamkeit:

> Darbes findet vielen Beyfall, er mahlt jetzt nichts als Pastell und macht den Leuten weiß er habe hier erst angefangen Pastell zu mahlen obwol in Füselins Lexikon steht er mahle in Oehl und in Pastell. Er mahlt aber nicht viel und schwatzt um so viel mehr. […] Auf Herrn Kunningham seinem Gemählde sind 42 Personen alles Kriegsleute und nur zwey so gestellt daß die Degen sichtbahr sein könten und an diesen Beyden (dem verst. König und dem General Rohdig) hatt er sie vergeßen. Er ist [ein] Mann dem an Genie gar nicht gebricht er invertirt ser leicht und [seine] Skiezen haben immer das Gepräge eines guten Künstlers aber er arbeitet immer ohne Plan und Ueberlegung daher werden seine große Zusammensachen ihn sehr beschwerlich. […] Man würde ihn nicht so strenge beurtheilen wenn [er] nicht von sich selbst so sehr eingenommen wäre und alle Arbeiten Andrer verachte.[678]

Sowohl Chodowieckis Beschreibung von Darbes als auch von Cunningham weisen auf das scharfe Konkurrenzverhältnis innerhalb der Akademie und die Notwendigkeit der Überhöhung der eigenen Arbeiten hin, um Aufmerksamkeit zu erlangen. Beide zeigen, dass in der „Face-to-face-Gesellschaft" der Ausstellung Gruppen ihren Rang und Status stets aufs Neue durch den Kampf um die Position innerhalb der Ausstellung sichern, aber auch durch sprachliche Agitation ihre Position verteidigen mussten. Dies konnte bspw. durch eine Veränderung der Technik – Malen in Pastell – und ihre Propagierung als innovativ und neu erfolgen. Auch wenn dies nicht den Fakten entsprach, konnte ein Akteur hierdurch

[677] Zum Streitfall Carstens vgl. BUSCH, Autonomie, S. 81–92; MAI, Kunstakademien, S. 84–91.
[678] BRIEFE, Chodowieckis, S. 51–52.

einen „feinen Unterschied“ zur Konkurrenz erstreiten. Cunninghams Arbeiten hingen 1787 wieder im zweiten Saal der Akademie, und so konnte er nur durch die Wahl seines Sujets und mündliche Propaganda überzeugen. Chodowiecki bezieht sich auf die Nr. 148 im Katalog (vgl. Abb. 7): „Friedrich der Große, reitet nach der Endigung des Manövers in Begleitung Sr. Jetzigen königl. Majestät damaligen Prinzen von Preußen, denen beyden jungen Prinzen und verschiedenen seyner berühmtesten Generals nach Potsdam zurück.“[679] Das Bild, das eine Vielzahl an militärischen Akteuren zeigt, wurde als Kupferstich vertrieben und weist zahlreiche klar werbende Maßnahmen auf.

Abb. 7: Johann Friedrich Clemens (Stecher), Edward Francis Cunningham (Inventor), Friedrich der Große mit seinen Generälen.

Cunninghams Strategie war in London bereits häufig erprobt worden. Eine Vielzahl bekannter Akteure in Szene zu setzen, ohne Rücksicht auf historische Einzelheiten zu nehmen, hatte sich für andere Künstler als ein Erfolg versprechendes Rezept erwiesen.[680] In vielen Fällen wurden Künstler von Zeitgenossen bezahlt, damit der Zahlende in ein historisches Ereignis integriert wurde, dem er nicht

[679] VERZEICHNIß, Kunstwerke 1787, S. 17; JOHANN FRIEDRICH CLEMENS (STECHER)/EDWARD FRANCIS CUNNINGHAM (INVENTOR, MALER), Friedrich der Große mit seinen Generälen, Herzog Anton Ulrich-Museum, HAUM, Inv. Nr. V 1648.

[680] So ließ sich Benjamin West offenbar von einigen Offizieren bezahlen, dass er sie in sein Bild „The Death of General Wolfe“ aufnahm, vgl. SCHNEIDER, Historienmalerei, S. 168–171.

beigewohnt hatte. Die Ausstellung eröffnete der *Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften* zahlreiche neue Optionen innerhalb des künstlerischen Feldes. Sie schuf einen wiederkehrenden ritualisierten Ablauf der Präsentation von Kunst, wodurch eine künstlerische Öffentlichkeit erzeugt wurde. Diese diente der Förderung des Wettkampfs unter den Künstlern und der Steigerung der Bekanntheit künstlerischer Produkte aus Preußen. Um die Aufmerksamkeit für dieses Ereignis zu erhöhen, wurden Ehrenmitglieder ernannt. Die werbenden Maßnahmen, die die Ausstellung begleiteten, erhöhten die Aufmerksamkeit für das öffentliche Ereignis. So wurden durch die Vergabe von Ehrenmitgliedschaften an Adlige, Militärs und Gelehrte zahlreiche Mitglieder der entstehenden „bürgerlichen Öffentlichkeit" Berlins an die Akademie gebunden. Die Ausstellung der Akademie der Künste schuf ein neues Interaktionsforum innerhalb der preußischen Gesellschaft. Es lässt sich weder konstatieren, dass dieses Forum die adlige Kultur und ihre Verhaltensformen völlig verdrängte, noch, dass Künstler grundlegend dagegen opponierten. Es kam vielmehr zu einer Vermischung beider Welten, die den Künstlern als sich neu formierende Gruppe dazu verhalf, in Abgleich zu vorhandenen Sozialstrukturen einen Platz innerhalb des relationalen Gefüges „Gesellschaft" zu finden.[681] Ähnlicher Strategien bediente man sich in London, wo zum alljährlichen Dinner der Akademie zahlreiche Kunstmäzene, Aristokraten und reiche Kaufleute geladen wurden.

4.2 Die *Royal Academy* und die Verteidigung ihrer Vormachtstellung im Ausstellungswesen

Die Führung der *Royal Academy* war sich der Bedeutung der Ausstellung in der englischen Kunstwelt bewusst und verteidigte diese Stellung vor Kritik – sowohl von außen als auch von innen. Die offiziellen Ziele der Unternehmung wurden bereits im Gründungsdokument von 1768 festgelegt:

> There shall be an Annual Exhibition of Paintings, Sculptures and Designs, which shall be open to all Artists of distinguished merit; it shall continue for the public one month and be under the regulations expressed in the by-laws of Society, hereafter to be made. […] All Academicians, till they have attained the age of sixty, shall be obliged to exhibit at least one perfor-

[681] Vgl. MARIAN FÜSSEL, Rang und Raum. Gesellschaftliche Kartographie und die soziale Logik des Raumes an der vormodernen Universität, in: CHRISTOPH DARTMANN/MARIAN FÜSSEL/STEFANIE RÜTHER (Hg.), Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2004, S. 175–197; CHRISTIAN HOCHMUTH/SUSANNE RAU (Hg.), Machträume der frühneuzeitlichen Stadt (Konflikte und Kultur, Bd. 13), Konstanz 2006.

> mance, under the penalty of five pounds, to be paid into the treasury of the Academy, unless they can show sufficient cause for their omission.[682]

Die Ausstellung stellte eine der Grundfesten der Akademie dar, die für eine stetige öffentliche Präsenz sorgte und der Akademie finanzielle Unabhängigkeit verschaffte.[683] Seit 1780 fand die Ausstellung im neuen *Somerset House* statt, zwischen 1837 und 1868 war die Akademie am *Trafalgar Square*, bis der Umzug ins *Burlington House* im Jahr 1869 erfolgte. Doch auch, wenn die Rahmenbedingungen der Ausstellung Veränderungen unterlagen, gab es immer einige grundlegende Regeln: Eine davon war die Hängung entlang der Linie, die in acht Fuß Höhe den Raum durchzog. Die besten Plätze hatten die Bilder, die direkt auf dieser Linie auflagen. Dies waren zumeist Porträts bekannter Persönlichkeit und Historiengemälde. Darunter waren kleinere Formate zu sehen, während andere Bilder so nah unter der Decke gehängt waren, dass man sie nur mit Mühe betrachten konnte.[684] Einen Eindruck von der Hängung in den Ausstellungen der *Royal Academy of Arts* gibt das Bild aus der von Rudolph Ackermann vertriebenen *Microcosm of London*. Der Raum ist ebenso an Menschen wie an Bildern überfüllt, und im dichten Gedränge scheint es ebenso wichtig, die anderen Besucher der Ausstellung zu betrachten wie die ausgestellten Gemälde (vgl. Abb. 8).[685]

---

[682] The Instrument of Foundation, The Original Scheme for the Establishment and Government of the Royal Academy signed by King George III on 19 December 1768, in: SIDNEY HUTCHISON, The History of the Royal Academy, 1768–1986, London 1986, S. 245–249, hier S. 248.

[683] Vgl. HOOCK, King's, S. 28.

[684] Vgl. DAVID SOLKIN, Crowds and Connoisseurs. Looking at Genre Painting at Somerset House, in: DERS. (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836, New Haven 2001, S. 157–171.

[685] Vgl. RUDOLPH ACKERMANN (PUBLISHER)/JOHN HILL (ETCHER)/AGUSTUS CHARLES PUGIN (INVENTOR), Exhibition Room, Somerset House, illustration in the „Microcosm of London", London 1808, British Museum, 1856,0712.686.

Abb. 8: Rudolph Ackermann (Publisher)/John Hill (Etcher)/Agustus Charles Pugin (Inventor), Exhibition Room, Somerset House, illustration in the „Microcosm of London", London 1808.

Eine weitere Regel besagte, dass die Bilder auf der Ausstellung der Öffentlichkeit zum ersten Mal präsentiert werden mussten. So sollte die Ausstellung für die Besucher spannend bleiben, und die Akteure mussten sich ständig neu erfinden. Nicht immer wurden diese Grundsätze eingehalten, was wiederholt zu Friktionen in der Akademie führte. Benjamin Wests „Hagar and Ishmael", das bereits 1776 ausgestellt wurde, führte 1803 zum Konflikt, als West es in einer überarbeiteten Version erneut einreichte.[686] Außerdem fielen in das Jahr 1803 Machtstreitigkeiten zwischen dem *Council* der Akademie *General Assembly*:

> Much difference of opinion having lately arisen in the Academy, relative to the respective powers of the council and the General Assembly, the Council has considered itself under there circumstances in duty bound to declare and to record it as it's deliberate opinion that the council being by the laws of the institution invested with the entire management and direction of all the business of the Society, is in no respect whatever subordinate to the

[686] Vgl. Royal Academy of Arts Archive, General Assembly minutes, Vol. 2, 10. Feb 1797–11 Dec 1809, RAA/GA/1/2, S. 206–224.

> general assembly, and that the members of the council are not responsible either collectively or individually to the General Assembly as to their Proceedings on the Council.[687]

Der Vorgang führte zum zeitweiligen Rauswurf einiger Mitglieder des *Councils* durch die *General Assembly*, namentlich John Singleton Copley, James Wyatt, John Yenn, John Soane und Francis Bourgeois. Es kam schließlich so weit, dass sich der König als Protektor der Akademie einschaltete, die ausgeschlossenen Mitglieder wiederaufnehmen ließ und veranlasste, dass einige strittige Punkte aus dem Protokoll der Akademie gestrichen wurden.[688]

Dennoch hatte sich die Ausstellung selbst erfolgreich etabliert, sodass sie von der Leitung der Akademie gegen jeglichen Wandel oder Konkurrenz von außen und innen geschützt wurde. Im Jahr 1782 schlug eine Gruppe innerhalb der *Royal Academy* vor, eine Messe wie in Leipzig abzuhalten, die große Attraktivität ausstrahle, da sie auf dem Kontinent auch zahlreiche Mitglieder aus dem Hochadel anziehe.[689] Das geplante Engagement deutete darauf hin, dass einige Mitglieder die Akademie stärker wirtschaftlich ausrichten wollten, wie es bereits zur Zeit der *St. Martin's Lane Academy* der Fall war (Kap. 2). Der Streit verlief Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem zwischen Anhängern von wirtschaftlichen Interessen und den Vertretern einer akademischen Kultur nach französischem Vorbild. Ähnliche Konfliktlinien zeichneten sich erneut ab. Die Organisatoren versprachen sich hohe Gewinne: „So many rich curiosities are brought thither, and there is so great a vent for them, that the value of merchandize has been estimated at near five millions at one fair only."[690] Die Idee späterer Weltausstellungen in Teilen vorwegnehmend, sollte sich der Markt an alle Nationen wenden und eine breite Auswahl an Gütern aufnehmen.[691] Großbritannien sahen die Organisatoren als den richtigen Ort für die Unternehmung an, da sich eine Regierungsform etabliert habe, die den Idealen der Antike gleiche. Der Entwurf des Programms wurde dem *Council* der Akademie vorgelegt. Die Antwort fiel deutlich und ablehnend aus und unterstrich die besondere Bedeutung, die die Leitung der Akademie der Ausrichtung der Ausstellung zumaß:

---

687 Royal Academy of Arts Archive, Council minutes, Vol. 3, 24 Oct 1798–18 Dec 1806, RAA/PC/1/3, S. 222.

688 Vgl. Royal Book 1803–1830, 24.05.1803, RAA/GA/7/2.

689 Die Messe wurde mit Beispielen vom Kontinent beworben: „The Kings of Poland and Prussia used formerly to attend these fairs, as well as the Dukes of Saxe Gotha, Weissenfels, Mersberg, & c. The fairs of St. Germain, in France, of Frankfurt on the Main, of l' Hotel de Ville, at Brussels are all resorted to by the gay and polite: the latter is held in a large mansion-house, but far inferior to that noble structure of which we are in possession, which may be truly to excel any building of the like nature now existing", Royal Academy of Arts Archive, „Outline of a Plan for a Splendid Mart, or Court Fair", 1782, RAA/SEC/1/36, S. 1.

690 RAA/SEC/1/36, S. 1.

691 Vgl. ebd., S. 2.

> I am directed by the President and council of the Royal Academy to acquaint you, that in compliance with the request of the managers of the intended mart or court fair at the pantheon, that the council of the Royal Academy cannot reface to give their opinion on that subject, more especially as the desire of the managers has been seconded by the gentleman of their own body. Their opinion is, that the exhibition whatever name the managers are pleased to give it, must weaken the effect of exhibitions, divert the attention of the public from that of the Royal Academy, and by the multiplication of such shows under [render] them disgusting. They cannot therefore with propriety promote or countenance what in the end might tend to destroy so useful an institution as the Royal Exhibition, the happy effects of which upon the arts and the general nations taste has been so clearly proved and become annually more auspicious.[692]

Der Erfolg der Ausstellung, die sich gegen zahlreiche Kontrahenten wie die *Society of Artists* durchgesetzt hatte, sollte nicht durch Experimente aufs Spiel gesetzt werden. Der Nutzen dieses alljährlichen Rituals hatte sich für die Nation und die Kunst bereits bestätigt und durfte nun – nach Auffassung des *Councils* – nicht leichtfertig aufs Spiel gesetzt werden. Der Rat der Akademie agierte aus einer Position der Stärke, die auf einen Machterhalt zielte. Diese Antwort machte jedoch deutlich, dass das *Council* der *Royal Academy* aus seiner führenden Position innerhalb des Feldes zu wenig Innovation und Kreativität in der Lage war. Das Ziel war es, traditionelle Werte aufrechtzuerhalten. Die Akademie verteidigte das Ritual der Ausstellung gegenüber Veränderungen.

Heterodoxe Positionen, die die herrschende Meinung angriffen, waren anderen Organisationen vorbehalten, die sich als Abspaltungen oder Gegengründungen zur *Royal Academy* etablierten. Dennoch kam es innerhalb der Akademie immer wieder zu Friktionen, die häufig zum Wandel führten. Die Ausstellung der *Royal Academy* hatte nicht generell den hervorragenden Ruf, der ihr durch das Council im Jahr 1782 attestiert wurde. Gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehrten sich die kritischen Stimmen, die die Ausstellung zu sehr mit den niedriger bewerteten Genres wie dem Porträt befüllt sahen.[693] So kritisierte Johann Heinrich Füssli die Ausstellung für das Jahr 1802 scharf:

---

[692] Royal Academy of Arts Archive [The Secretary] to G. P. Towry, Pantheon, Oxford Street 25 Jan 178 RAA/SEC/1/37.

[693] Zum Rang der unterschiedlichen Genres der Kunst nach dem ersten Präsidenten der *Royal Academy* und der Durchsetzung der Ideale innerhalb der Institution und der Ausstellung vgl. MARTIN MYRONE, The Sublime Spectacle. The transformation of ideal art at Somerset House, in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 77–92. Zur Bedeutung der Portraitmalerei für die Ausstellung der *Royal Academy* vgl. MARCIA POINTON, „Portrait! Portrait!! Portrait!!!", in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 93–110.

> The present exhibition is certainly a superior to that of last year, but he who from the motto prefixed to the catalogue should conclude to the adoption of a superior principle in the choice of subjects and of style, would find himself egregiously mistaken: portrait and landscape, domestic and rural scenery continue the order of the day and there is just enough of History admitted, to show that it is be tolerated if it not approved of by the Arbiter (ultimate judge) of Art, the public taste. The president may be said to have not exhibited; for the sleeping cupid which he has suffered to appear, cannot make up for the absence of larger works, or even supply the place of the picture which a date verdict of the council has deprived of public Admiration.[694]

20 Jahre nach der Idee der Messe und der radikalen Verteidigung der Ausstellung durch die Akademieleitung waren die Meinungen zur institutionalisierten englischen Kunstöffentlichkeit durchaus geteilter Natur. Die Ausstellung der *Royal Academy* zeigte demnach in erster Linie Porträt- und Landschaftsgemälde und nur in Ausnahmen einige Historiengemälde. Ein wesentlicher Erfolg der Ausstellung wurde durch die Porträts gesichert, die zumeist bekannte Personen der englischen Öffentlichkeit zeigten und zur Erzeugung einer Celebrity-Kultur für die Londoner Verhältnisse beitrugen. Diese Wirkung wurde durch gedruckte Abbilder der bekannten Arbeiten noch potenziert.[695] Johann Heinrich Füsslis Kritik zur Ausstellung merkte weiterhin an, dass es sich insgesamt um eine grelle Ausstellung handele. Hiervon gehe eine Angst aus, die Schatten der Malerei darzustellen. Füsslis Kritik zielte darauf ab, dass die Ausstellung weiterhin die Malerei der Klassik förderte und den neuen romantischen Strömungen wenig Unterstützung gab, wovon er die Bilder Turners als lobende Ausnahme erwähnte: „The seapiece and landscapes of Turner have sometimes the comprehension, often the inequalities but always the impetuosity of genius, as they have frequently the best methods but always the tricks of art."[696] Die offen geübte Kritik an der Ausstellung und die Fixierung zahlreicher Künstler auf Ausstellungsstücke, die lediglich das Interesse des Publikums „erhaschen" sollten, ließ Raum für einen grundlegenden Wandel innerhalb des künstlerischen Feldes, der durch neue Institutionen und Akteure, die sich von der Akademie abgrenzten, befördert wurde.

---

694 Royal Academy of Arts Archive, Report of the Exhibition 1803, RAA/FU/4/2.

695 Vgl. MARK HALLET, Reynolds Celebrity and the Exhibition Space, in: MARTIN POSTLE (Hg.), Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity, [on the occasion of the Exhibition Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13 February–1 May 2005 and Tate Britain, London, 26 May–18 September 2005], London 2005, S. 34–47; TIM CLAYTON, Figures of Fame. Reynolds and the Printed Image, in: MARTIN POSTLE (Hg.), Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity [on the occasion of the Exhibition Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13 February–1 May 2005 and Tate Britain, London, 26 May–18 September 2005], London 2005, S. 48–59. Zum Aufsehen um die Porträts bekannter Schauspieler: SCHLITTE, Master Betty.

696 RAA/FU/4/2.

4.3 Kämpfe und permanente Revolution des Feldes. Die *British Institution* und die *Society of Painters in Water Colours*

In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts vollzog sich in der Londoner Kunstwelt ein radikaler Wandel. Die *Royal Academy* war von derart schweren internen Kämpfen erschüttert, dass eine Auflösung jederzeit möglich war. Mit der *Society of Painters in Water Colours* und der *British Institution* wurden in den Jahren 1804 und 1805 außerdem zwei neue Institutionen gegründet, die für die Entwicklung des künstlerischen Feldes in London von grundlegender Bedeutung waren.[697] Die *British Institution* wurde als eine private Gesellschaft gegründet, die der britischen Kunst durch Ausstellung und Verkauf der Werke in Großbritannien lebender Künstler zu mehr Renommee verhelfen wollte. Die *Society of Painters in Water Colours* war der Zusammenschluss einer Gruppierung von Künstlern. Diese Gruppe widmete sich im Wesentlichen der Ausrichtung einer Ausstellung. Ausstellungen wurden als das zentrale Mittel der Künstlerschaft zur Produktion einer eigenen Öffentlichkeit begriffen.[698] Die Aquarellmalerei hatte innerhalb der Ausstellungen der *Royal Academy* nicht die Aufmerksamkeit bekommen, die ihr bereits durch die Förderung zahlreicher Sammler und der großen Zahl an dilettierenden Aquarellmalern zugestanden hätte, sodass eine weitere Ausstellung vielen Akteuren des Kunstfeldes als ein erfolgreiches Unterfangen erscheinen musste.[699]

Die *British Institution for the Promoting of Fine Arts* war eine Vereinigung britischer Männer der Oberschicht, die zu Beginn in erster Linie eine Ausstellung zum Verkauf britischer Kunst etablieren wollten. Daneben wurden von den Mitgliedern der Institution Bilder aus ihren Kunstsammlungen an die Gesellschaft verliehen, sodass diese zum Kopieren und Studium in Malklassen Verwendung fanden. Von 1813 an widmete sich die *British Institution* einem neuen Ausstellungskonzept und richtete eine Werkschau Joshua Reynolds' aus.[700] Die erste Ausstellung, die sich

---

[697] Zur *British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom* liegt bisher keine neuere Monografie vor, vgl. PULLAN, Public Goods, S. 27–44; FUNNELL, Londoner Kunstwelt. Zur *Society of Painters in Water Colours* lassen sich folgende Forschungsarbeiten anführen: ROGET, Old Water-Colour; GREG SMITH, The Watercolour as Commodity, the Exhibitors of the Society of Painters in Water Colours, 1805–1812, in: ANDREW HEMINGWAY/WILLIAM VAUGHAN (Hg.), Art in Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998, S. 45–62; SIMON FENWICK, An Outline of the History of the Royal Watercolour Society, in: DERS./GREG SMITH (Hg.), The Business of Watercolour. A Guide to the Archives of the Royal Water-colour Society. Aldershot 1997, S. 35–55; TIMOTHY WILCOX, The Triumph of Watercolour. The early years of the Royal Watercolour Society 1805–55, London 2005.

[698] Vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler.

[699] Vgl. SMITH, Watercolourists, S. 189–200.

[700] Vgl. BRITISH INSTITUTION FOR PROMOTING FINE ARTS IN THE UNITED KINGDOM (Hg.): Catalogue of Pictures, by the late Sir Joshua Reynolds, exhibited by the permission of the Proprietors in honour of the memory of the distinguished artist, and for the improvement of the British Art, British Institution for promoting Fine Arts in the United Kingdom, founded, June 4, 1805,

einer Rückschau dem Werk eines britischen Künstlers widmete, förderte zwar einerseits die britische Kunst, aber sie startete auch einen Wandel im Ausstellungswesen der Gesellschaft, der die Ausstellung alter Meister im Jahr 1815 vorbereitete. 1814 wurden die Arbeiten William Hogarths, Richard Wilsons, Thomas Gainsboroughs und Johann Zoffanys präsentiert.[701] Die Ausstellungen von 1813 und 1814 kanonisierten britische Kunst bis in die heutige Zeit. Darüber hinaus gaben sie bekannten Leihgebern die Möglichkeit, ihre Sammlungen im Wert zu steigern, sich als Patrioten zu profilieren und den vorherrschenden Geschmack des künstlerischen Feldes zu verändern.[702]

Nicht zu Unrecht beschrieb Linda Colley die Organisation als eine der wirkungsvollsten Errungenschaften zum Wiedererstarken der Führungselite Großbritanniens im nachrevolutionären Großbritannien.[703] Dennoch stand in der frühen Phase der *British Institution* nicht, wie von Colley vermutet, die Ausstellung von Sammlungen der britischen Aristokratie im Vordergrund. Zwar wurden Meisterwerke des Kontinents von aristokratischen Mitgliedern der *British Institution* bereits in den ersten Jahren ausgeliehen, aber diese waren lediglich für die Malklassen bestimmt. Die Ausstellung der alten Meister in den Jahren 1815–1816 führte zum Konflikt, da besonders nach den finanziell wenig lukrativen Zeiten des Krieges die Künstler auf finanzielle Unterstützungen angewiesen waren, die man durch eine weitere Ausstellung in der *British Institution* hätte sichern können.[704] Das soziale und finanzielle Engagement der Institution und ihrer Mitglieder wurde mit einer ökonomischen und politischen Bedeutung für die britische Nation erweitert. Im Juni 1805 versendeten die bisherigen Mitglieder einen Rundbrief an alle potenziellen neuen Mitglieder der Gruppierung. In diesem wurden die Ziele der Vereinigung verdeutlicht:

opened, January 18, 1806. The King's most excellent Majesty, Patron. His Royal Highness the Prince Regent, Vice-patron and president. The most noble Marquis of Stafford, deputy president, London 1813, S. 15.

[701] Vgl. BRITISH INSTITUTION FOR PROMOTING FINE ARTS IN THE UNITED KINGDOM (Hg.): Catalogue of Pictures by the late William Hogarth, Richard Wilson, Thomas Gainsborough, and J. Zoffani. Exhibited by the Permission of the propriertors in honour of the memory of those distinguished artists, and for the Improvement of British Art. British Institution for promoting Fine Arts in the United Kingdom, founded, June 4, 1805, opened, January 18, 1806. The King's most excellent Majesty, Patron. His Royal Highness the Prince Regent, Vice-patron and president. The most noble Marquis of Stafford, deputy president, London 1814, S. 13.

[702] Die Ausstellungen wurden als staatstragende Zeremonien inszeniert. Bei der Ausstellung im Jahr 1814 zeigte das erste Bild im *North Room* ein Porträt des Prinzregenten von Zoffany, und das zweite Bild, „The Tribune of the Florentine Gallery" von Zoffany, war eine Leihgabe der Königin: Catalogue of Pictures by the late William Hogarth, 1814, S. 13.

[703] Zu Linda Colleys Thesen in Bezug auf die *British Institution* vgl. PULLAN, Public Goods, S. 28; COLLEY, Forging the Nation, S. 176.

[704] Vgl. PULLAN, Public Goods, S. 30–33.

> The fine arts are entitled to respect & reward, not simply on account of the innocent & intellectual gratification which they afford, not merely because they cultivate & civilize the human mind. In a country like our own, they essentially & abundantly contribute to the national prosperity and resources. It must be obvious that the present flourishing state of our manufactures and export trade, is greatly owing to the progress of the Fine Arts under His Majesty's judicious patronage, and that in hardware, cotton, & porcelain, & in every other article to which the industry and attention of the British artisan has been applied, superior beauty of form and refined elegance of ornament, have contributed to make our manufactures coveted throughout the world, and to introduce them into every country, in despite of political warfare and penal prohibition […] And it is, in this respect worthy of observation, that if we do not advance, we must recede; and that when we cease to improve, we shall begin to degenerate.[705]

War Kunst in Großbritannien bis dahin im Wesentlichen eine Beschäftigung, der sich Gentlemen widmeten, wurde mit dem Entstehen der *British Institution* ein weiterer Rahmen von nationaler Tragweite etabliert. Dies erschien im Vergleich zu anderen Nationen als längst überfällig, wie der Verweis auf „other powers" am Ende der zitierten Passage verdeutlicht. Mit anderen Mächten ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts einerseits Frankreich bezeichnet, das durch die Französische Revolution einen grundlegenden Wandel vollzogen hatte und mit dem *Louvre* über eine eindrucksvolle Sammlung verfügte, die von zahlreichen Zeitgenossen bereist und kommentiert wurde (s. Kapitel 3). Aber auch in anderen europäischen Städten waren Sammlungen des Adels längst der Öffentlichkeit zugänglich: In Dresden eröffnete die Gemäldegalerie bereits in den 1760ern, in München hatte die Hofgartengalerie bereits 1779 eröffnet und in Wien eröffnete die k. u. k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere ebenfalls gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[706] Für die gedachte Ordnung Nation war die visuelle Unterfütterung der nationalen Idee in Form einer britischen Galerie äußerst wichtig. Neben dem pädagogischen Impetus, der eine Zivilisierung und Kultivierung des Geistes forderte, wird unmissverständlich deutlich, dass diese Zivilisierung im Wesentlichen über den Verkauf und Vertrieb von Objekten erfolgte, was wiederum der britischen Wirtschaft zugutekam. In der zitierten Passage wird dies durch den Verweis auf die Ausbreitung britischen Handwerks deutlich. Die Kunst wird als Fortsetzung des Krieges mit friedlichen Mitteln im Wettkampf der Nationen propagiert: „These considerations

[705] Hervorhebungen im Original, National Art Library at the Victoria & Albert Museum, Minutes of the Meeting, Vol.1, MSL/1941/677, S. 26–27.

[706] Vgl. TAYLOR, Art for the Nation, S. 29. Zur Zugänglichkeit adliger Kunstsammlungen vgl. BÉNÉDICTE SAVOY, Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert, in: DIES. (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, Mainz am Rhein 2006, S. 9–27.

are of increased importance at the present moment, when it appears to be the object of other powers to form great establishments for painting & sculpture, and to extend, by the arts of peace, the influence which they have acquired in war."[707] Kunst war somit nicht nur ein förderndes Element der Wirtschaft, sondern ein wesentliches Zeichen des Rangs innerhalb des Wettkampfs der Nationen.

Die *British Institution* nahm sich die Förderung der Historienmalerei in England zum Ziel. Die Unterstützung der englischen Kunst – von institutionalisierter öffentlicher Seite – beschränkte sich bis dahin lediglich auf die *Royal Academy of Arts*, die Georg III. aus seiner privaten Schatulle mitfinanzierte. Die *British Institution* trat an, um diesen Makel des englischen künstlerischen Feldes zu beheben. Hierzu sollte eine Institution geschaffen werden, die in vielerlei Hinsicht dem Aufgabengebiet der Berliner Akademie glich und 1790 im neuen Reglement der Berliner Akademie fixiert wurde.[708] Die Bildung der Nation im doppelten Sinne, die Förderung der Künste und die Entwicklung der Manufakturwirtschaft waren zentrale Anliegen, die zur Reform der Akademie in Berlin geführt hatten. Die Idee, dass die englische Kunstlandschaft eine eigene nationale Galerie brauchte, entstand nicht erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern wurde bereits in den Jahrzehnten zuvor an verschiedenen Stellen intensiv besprochen.[709]

Die *British Institution* war eine der zentralen Organisationen zur Verknüpfung der Kunst mit politischen Zielen und Diskursen der Zeit. Ihre Mitglieder rekrutierten sich aus den Gruppierungen der *higher class* und der *middle class* und stellten eine Verbindung zwischen dem künstlerischen Feld und dem Machtfeld der englischen Gesellschaft dar.[710] Dieses Aufeinandertreffen wird in der *British Institution* besonders durch die polare Gegenüberstellung von ökonomischem und kulturellem Kapital deutlich. Diese Blockstellung lässt sich bei der Untersuchung der *British Institution* auf die Formel „Kapitalist versus Künstler" zuspitzen.[711] Im Reglement der Institution wurde immer wieder die politische und ökonomische Zielsetzung betont: „In a country like our own, they essentially & abundantly contribute to the national prosperity and resources."[712] Durch diese bedeutende Stellung künstlerischer Produkte war es nach Meinung der Gründungsmitglieder der *British Institution* notwendig, deren Gestaltung nicht allein den Künstlern zu überlassen,

[707] National Art Library at the Victoria & Albert Museum, Minutes of the Meeting, Vol.1, MSL/1941/677, S. 27.

[708] Zu den Aufgaben der Berliner Akademie vgl. REGLEMENT, Akademie.

[709] Zu den Zielen der *British Institution* vgl. KRISTIN ERIN CAMPBELL, Pictures for the Nation. Conceptualizing a Collection of Old Masters for London, 1775–1800, Diss. masch. Ontario 2009, S. 1–40; PULLAN, Public Goods, S. 29–32.

[710] Vgl. ERIC HOBSBAWM, Die englische Middle Class 1780–1920, in: JÜRGEN KOCKA (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich, Bd. 1, München 1988, S. 79–106.

[711] Vgl. ANDREAS KOLLER, Machtfeld (Champ de pouvoir), in: GERHARD FRÖHLICH/BOIKE REHBEIN (Hg.), Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2009, S. 171–172.

[712] Hervorhebungen im Original, National Art Library at the Victoria & Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677., S. 26–27.

sondern für eine Partizipation der Kenner und Patrone zu sorgen. Inwiefern Kunst eine Ressource der Gesellschaft wurde, wird besonders durch eine angemessene Kontextualisierung des Ausstellungswesens deutlich. Ein anschauliches Beispiel sind hierfür die Geschehnisse um den Tod Horatio Nelsons.

Die zunehmende repräsentative und politische Bedeutung der Nationalgalerien wurde durch die Entstehung des *Louvre* herausgestellt, wie im dritten Kapitel bereits behandelt wurde. Die Bildung einer Sammlung alter Meister und das Engagement für die Kunst der eigenen Nation wurden zunehmend zu einem patriotischen Anliegen, wie die Gründungsschriften der *British Institution* verdeutlichen: „That an Institution of this kind is of peculiar importance to the United Kingdom, at the present moment; when efforts are making, in different parts of Europe, to promote the arts of painting, sculpture, & design, by great international establishments.“[713] Bei der Initiative für die Gründung der Nationalgalerie standen die Konkurrenz zu anderen Nationen und der mangelnde Entwicklungsstand Londons im internationalen Vergleich explizit im Vordergrund des Engagements.[714] Dennoch kann diese Organisation nicht nur als ein deutlicher Schritt hin zur Entwicklung einer Nationalgalerie innerhalb Londons gesehen, sondern muss darüber hinaus als eine Gegengründung zur *Royal Academy of Arts* interpretiert werden. Die Kenner und Patrone der Kunst hatten kein eigenes Forum, auf dem sie als Gastgeber und Kontrolleure der Ausbildung und der Ausstellung fungieren konnten. Mit der Gründung der *British Institution* schuf sich die wohlhabende männliche Oberschicht Londons eine eigene Institution, um sich mehr Macht in der Londoner Kunstwelt zu sichern.[715]

Durch die Einrichtung von Institutionen konnten soziale Rangunterschiede innerhalb des künstlerischen Feldes verfestigt werden. Die fluide Zahl der Mitglieder der Institution verhandelte über ein Reglement, suchte nach den passenden Räumlichkeiten und bildete Routinen aus. Die Analyse des Reglements der *British Institution*, die Suche und Herrichtung entsprechender Räumlichkeiten und letztendlich die Ausrichtung der Ausstellung lassen eine vollständige Analyse der sozialen Struktur künstlerischer Öffentlichkeit innerhalb Londons zu. Diese künstlerische Öffentlichkeit wurde mit politischer und ökonomischer Bedeutung für die Nation aufgeladen, um das Engagement für Mitglieder der *higher class* und *middle class* interessant zu machen. Die Aufstellung eines institutionellen Reglements, die Anmietung und Renovierung einer passenden Galerie und die Planung erster Ausstellungen setzten einen theoretisch-institutionellen Rahmen erst in die Praxis um.

---

[713] National Art Library at the Victoria & Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 3.

[714] Bereits vor dem Engagement der *British Institution* gab es zahlreiche Initiativen, eine öffentliche Galerie zu erbauen, die den englischen Künstlern bei der Entwicklung ihrer Fähigkeiten helfen sollte, die unter Kapitel 7. weiter besprochen werden.

[715] Vgl. PULLAN, Public, S. 27–44.

4.3.1 Kulturpolitik in Zeiten des Krieges. Die Gründung der *British Institution*

Die ständigen Konflikte innerhalb der *Royal Academy* und das Fehlen einer Nationalgalerie in England ließen zu Beginn des 19. Jahrhunderts genügend Raum für das Entstehen einer neuen Institution im künstlerischen Feld. Eine der zentralen Figuren bei der Gründung der *British Institution* war der Philanthrop Thomas Bernard.[716] In der frühen Phase des Projekts waren einige bekannte Mitglieder der *Royal Academy of Arts* in das Vorhaben miteinbezogen, wie sich aus dem Tagebuch Joseph Faringtons rückschließen lässt.[717]

Die Mitglieder der *Royal Academy* hatten die nötige Expertise für die Bildung einer künstlerischen Institution. Es wurde sogar vermutet, dass Benjamin West sich für die Gründung der *British Institution* eingesetzt hatte, weil er in dem betreffenden Jahr nicht Präsident der *Royal Academy* war und mit einem Prestige- und Machtverlust zu kämpfen hatte, den er auszugleichen bemüht war.[718] Die anfangs kleine Gruppe, die die ersten Entwürfe zum Aufbau der Institution verfasste, wuchs bis zum 14. Mai 1805 auf bis zu 30 in der Organisation engagierte Akteure an. Vorhaben und Plan waren einfach, jedoch wirkungsvoll und eingängig: Die *British Institution* sollte mit einer Verkaufsausstellung zeitgenössischer britischer Kunst und einigen Malklassen zur Förderung der englischen Kunst beitragen. Um aus der anfänglichen Idee eine Institution zu machen, musste ein Reglement geschaffen werden, ein Ort für regelmäßige Sitzungen gefunden und Routinen wie bspw. das Führen eines Protokolls ausgebildet werden.[719]

---

716 Vgl. FUNNELL, Londoner Kunstwelt, S. 157–159.

717 Zu Beginn des Projekts scheint ein enger Austausch zwischen einer Gruppe von Künstlern um Benjamin West und den Gründungsmitgliedern der *British Institution* bestanden zu haben: „West came in the evening. On our way home he desired me to be at his house tomorrow evening at 8 to hear a Plan read which had been drawn up by Mr. [afterwards Sir T.] Bernard for the establishing a National Gallery of painting & for the encouraging of Historical Painting. – West had invited Sir George Beaumont. Wm. Smith, & Payne Knight to meet him; and meant to ask Lawrence & Smirke", The Farington Diary by Joseph Farington, R.A., hg. von JAMES GREIG, Vol. III, London 1924, S. 73.

718 Einige Mitglieder der *Royal Academyof Arts* witterten eine Verschwörung bei der Gründung der *British Institution:* „Lysons called. An impression has been made in the mind of Sir Joseph Banks that the British Institution for the sale of works of art – was set on foot by West, in opposition to the Royal Academy of which He had come conscious He could not remain President. – Lord Sommerville & Lysons scouted the Idea", The Diary of Joseph Farington, Vol. VII, hg. von KENNETH GARLICK/ANGUS MACINTRYE, New Haven 1982, S. 2679.

719 Das 18. Jahrhundert war bereits eine Hochphase für die Gründung von Klubs und Gesellschaften und ihre Zahl ging in Großbritannien allein in die Tausende. Man organisierte sich in Freimaurerlogen, wissenschaftlichen Vereinen, Missionsvereinen oder Rednergesellschaften. Nach Clark stellt die Vielfalt der Klubs eine britische Eigenart dar. PETER CLARK, British Clubs and Societies 1580–1800, The Origins of an Associational World, Oxford 2000. Auch wenn diese Entwicklung nicht auf jegliche Form der Vereine und Gesellschaften appliziert werden kann, ist sie für den Bereich der Kunst im Vergleich zwischen London und Berlin von Relevanz. Zur Entwicklung von Klubs und Gesellschaften im deutschsprachigen Raum: RICHARD VAN DÜLMEN,

Die Gruppierung versammelte unterschiedlichste Akteure der Londoner Oberschicht: Es fanden sich mit Sir George Beaumont und Lord Mulgrave vermögende *Tories,* aber auch *Whigs* wie Richard Payne Knight.[720] Ein Großteil der neuen Mitglieder war bereits durch Mitgliedschaften in zahlreichen anderen Institutionen und durch soziale Engagements bekannt. So setzte sich der Assekuranzmakler John Julius Angerstein für einen *patriotic fund* zur Unterstützung von Kriegsveteranen ein. Hierzu warb er u. a. erfolgreich um die Unterstützung Horatio Nelsons.[721] Neben dem erheblichen sozialen brachte ein Großteil der Mitglieder auch das erforderliche ökonomische Kapital mit in die Vereinigung ein. Der Beitrag für eine lebenslange Mitgliedschaft war nach damaligen Verhältnissen beachtlich.[722] Bei der Gründung der Institution war sich das *Select committe* der Vereinigung, das mit dem Verfassen der Satzung der Gruppierung betraut war, der gegenseitigen Konkurrenz innerhalb des künstlerischen Feldes bewusst:[723]

> The British Institution being intended to extend and increase the benefical effects of the Royal Academy, which has been foundes by HIS MAJESTY, and by no means to interfere with it in any respect, a favourable attention will be paid to such Pictures as have been exhibited at the Royal Academy; and the British Institution will be shut up during their annual exhibition.[724]

Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland. Frankfurt a. M. 1986.

720 Vgl. FUNNELL, Londoner Kunstwelt, S. 157–159.

721 In Angersteins Brief an Nelson wird die Verbindung von sozialen Engagement des Bürgertums und Patriotismus deutlich: „As chairman to the committee appointed to manage the subscription raised for the benefit of the suffers in the glorious victory obtained under the command of your lordship on the first and second of August 1798, I have the honor to transmit you enclosed a statement of the particulars of such annuities as have been granted to the relatives of the several brave officers who fell in the defense of the country on that even memorable occasion, the perusal of which I flatter myself will give your lordship some satisfaction and command your approbation. I beg to avail myself of the present opportunity to express my sincere wishes for a countenance of that prosperity & success which has hitherto so eminently attended your lordships seal. And exertions for the welfare of your country", British Library, John Julius Angerstein Philanthropist Correspondence with Lord Nelson, Add. MS. 34918: 1801–1802.

722 Mitbestimmungsrecht innerhalb der Institution hatten nur Mitglieder, die mindestens 50 Guineas oder mehr Beiträge gezahlt hatten, vgl. National Art Library at the Victoria & Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, By-Laws of the British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, § II. Ebenfalls stimmberechtigt waren Mitglieder, die eine vererbliche Mitgliedschaft subskribiert hatten, die 100 £ betrug. In der Gründungsphase der Institution überwogen die erblichen Mitgliedschaften, BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 209.

723 Als *Select Committee* waren der „Earl of Adrtmouth, Lord Viscount Lowther, The Right Honourable Charles Long, Sir George Beaumont, Bart, Thomas Hope Esq.;" eingesetzt; BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 6.

724 Hervorhebung im Original, BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 11.

Dennoch sind im Jahr der Gründung der *British Institution* Streitigkeiten zwischen den Künstlern und den Rezipienten der Kunst auszumachen. Künstler beklagten immer wieder die mangelnde Unterstützung ihrer Arbeit durch die Öffentlichkeit, was offenbar zu Verdruss führte.[725] Die Mitglieder der *British Institution* entstammten als *Governors*, die einen Beitrag von 50 £ entrichteten, der englischen Oberschicht und waren darauf bedacht, dass ihr Engagement als ein patriotischer Einsatz zu verstehen war, der im Wettkampf mit Frankreich und anderen europäischen Kontrahenten aus wirtschaftlichen Gründen und zur Förderung des nationalen Prestiges nicht vernachlässigt werden durfte. Nichtsdestotrotz wurde durch die Gründung der *British Institution* die Position des Künstlers als Teil der „middling ranks" manifestiert und die elitäre Stellung der *Royal Academy* innerhalb des künstlerischen Feldes gebrochen. Denn auch, wenn die Förderung der englischen Kunst als ein philanthropischer Akt erschien, wurden in erster Linie bereits etablierte Künstler gefördert. Mit der *British Institution* wurde ein System etabliert, das es für die Künstler nötig machte, sich den Patronen anzubiedern, wenn sie eine möglichst breite Förderung erfahren wollten.[726] Die Bedeutung, die Künstler und ihre Produkte durch die Sublimierung von Macht und Geld gewonnen hatten, sollte nicht allein der institutionellen Kontrolle der *Royal Academy* überlassen werden. Um eine zu starke Einflussnahme seitens der Künstler auf die Gesellschaft zu verhindern, wurde sichergestellt, dass diese nicht Mitglieder der Institution werden konnten.[727] Die Gründung der *British Institution* bedeutete folglich eine weitere Ausdifferenzierung des Feldes. Sie bestätigte die Existenz des professionellen Künstlers, indem sie ihn ausschloss. Die Geschicke der *British Institution* wurden im Wesentlichen vom *Commitee of Directors* bestimmt, das aus den Reihen der

[725] So äußerte sich bspw. Thomas Lawrence gegenüber Joseph Farington über das taktisch unkluge Verhalten seiner Kollegen: „Lawrence spoke of the state of the Arts at present in respect of encouragement. He thought that there was disposition enough to purchase anything that was remarkably good as had been evinced in many instances, and that the reiteration of complaints against the public by artists would produce no effect in their favour. – Hoppner in his ‚Oriental Tales', Shee in his ‚Rhymes on Art', – and Opie in His lectures at the Institute, have each brought a heavy charge against the public, who are not likely to be moved by mere accusations", DIARY, Farington Vol. VII, S. 2527.

[726] Derartige soziale Verhaltensformen und -normen konstatiert Roy Porter als eine Lebensnotwendigkeit für die britischen Händler und Künstler: „Middling men loathed being thus reduced to superior flunkeys in a client relationship which required cringeing sycophancy. Economic dependency was humiliating and nerve-racking, especially because the nobs expected boundless and endless credit from their suplliers (who revenged themselves by charging through the nose)", PORTER, English Society, S. 71–72.

[727] „At the same time if any Artist prefers it, he may subscribe in any one of the classes of subscription; and have the same privileges of admission and introduction to the Exhibition and Gallery, as the other Subscribers of the same Class; but no one will be capable of being elected on any Committee, or of voting as a Governor, while he continues to be a professional Artist", BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 11.

Governors, welche als Subskribenten mindestens 50 £ in den Fond der Institution eingezahlt hatten, gewählt wurde.[728]

Im Juni 1805 hatte bereits eine beachtliche Gruppe eine Subskription von 50 £ oder mehr gezahlt, um als *Governors* der *British Institution* aufgenommen zu werden.[729] Die *British Institution* war ein gemeinsamer Verbund aus Mitgliedern der englischen *higher class* und der *middle class*. Um den Zugang zu dieser Gruppierung zu erhalten, benötigten die potenziellen Mitglieder nicht nur das notwendige ökonomische, sondern auch das soziale Kapital, da neue Mitglieder in der Regel vorgeschlagen wurden.[730]

Die Wahl und Herrichtung eines Ausstellungsorts war eines der zentralen Anliegen der *British Institution*. Hierzu wurden verschiedene Orte in Betracht gezogen, die sich in der Gegend um *Pall Mall*, *St. James Square*, *Picadilly* und in der *Bond Street* befanden.[731] *Pall Mall* war bereits seit einiger Zeit der Mittelpunkt der Londoner Kunstszene geworden. Verschiedenste kurzlebige Kunstausstellung, aber ebenso private Sammlungen bestanden im Viertel über einen längeren Zeitraum oder nur für eine Saison: *Devonshire House*, William Austin, Hannah Humphrey and Gillray*, Imperial and European Museums*, Christie's, *Carlton House*, *Marlbourough* und *Copley's Siege of Gibraltar* waren nur einige der privaten, halböffentlichen und öffentlichen Sammlungen und Kunstausstellungen um *Pall Mall*.[732] Die *Royal Academy* hatte zwar mit ihren neuen Räumlichkeiten im *Somerset House* den entscheidenden Vorteil, dass sie keine Miete zahlen musste und über eine der modernsten Ausstellungsflächen des Landes verfügte, jedoch befand sich das Gebäude abseits des eigentlichen künstlerischen Lebens der Stadt.[733]

Thomas Bernard mietete für die *British Institution* die *Shakespeare Gallery* an.[734] Die Wahl fiel hiermit auf einen symbolträchtigen Ort. John Boydell, der Gründer der *Shakespeare Gallery*, war einer der erfolgreichsten Londoner Unternehmer im Druckwesen des späten 18. Jahrhunderts. Nachdem Boydell mit seinem Laden in

---

728 Vgl. ebd., S. 12.

729 Unter ihnen befanden sich u. a. „The Duke of Bedford; The Earl of Dartmouth; The Earl of Bridgewater; Lord Viscount Lowther; The Bishop of Durham; The Right Honble Charles Long; The Marquis of Stafford; Sir George Beaumont" und viele weitere Mitglieder des britischen Adels, reiche Kaufleute aus der *City* und weitere Akteure, die ein hohes öffentliches Amt bekleideten, BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/6771, S. 20–23.

730 Vgl. ebd., S. 35.

731 Vgl. ebd., S. 8–9.

732 Vgl. ROSIE DIAS, A World of Pictures, Pall Mall and the Topography of Display, in: MILES OGBORN/CHARLES WITHERS (Hg.), Georgian Geographies. Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century, New York 2004, S. 92–113, hier S. 94.

733 Vgl. ebd., S. 95–97.

734 Die Vereinigung traf langfristige Mietvereinbarungen: „Mr. Bernhard reported that he had agreed for the purchase of the Shakespeare Gallery in Pall Mall, held for a term of sixty two years unexpired at Lady Day last, at a General Rent of £ 125 per annum for the sum of £ 4,500, upon which he head paid a deposit of ten per sent; the remainder of the money be paid on the 21st day of the present month of July", BRITISH INSTITUTION, Minutes Vol. 1, S. 32.

der *Cheapside* beträchtliche Bekanntheit erlangt hatte, zog es ihn mit seinem ambitionierten Projekt der *Shakespeare Gallery* in die Adresse *52 Pall Mall*.[735] Boydell förderte britische Kunst bereits, als ein Großteil der britischen Aristokraten im Ruf stand, sich lediglich mit dem Sammeln kontinentaler Meisterwerke „die Zeit zu vertreiben" und viel Geld beim Pferderennen oder dem Glücksspiel zu vergeuden.[736] Boydells ehrgeiziges Unternehmen scheiterte an den niedrigen Verkaufszahlen während der Napoleonischen Kriege. Die Hoffnung, die Galerie samt seiner Sammlung dem Staat zu vermachen, konnte er nicht in die Tat umsetzen, und die Exponate wurden per Lotterie und Auktion veräußert.[737] Thomas Bernard mietete die Galerie für 4500 £ über einen Zeitraum von 62 Jahren an. Er und Thomas Hope wurden beauftragt, Entwürfe für eine Neugestaltung des Innenraums zu präsentieren. So sollten drei Räume für die Ausstellung der Kunstsachen vorbereitet werden. Die Kosten hierfür wurden auf 750 £ veranschlagt. Hierzu mussten Renovierungsarbeiten am Gebäude vorgenommen werden, die vor allem das Dach betrafen, sodass das für damalige Ausstellungsorte übliche Deckenlicht durch ein teilverglastes Dach gesichert war.[738] Im Dezember 1805 war der Ausstellungsort nahezu fertig für den Bezug der Kunstwerke, sodass ab dem 18. Januar 1806 Arbeiten zur Ausstellung eingesandt werden konnten.[739] Die Vorbereitungen der Galerie machen deutlich, dass die Akteure für den ritualisierten Handlungsablauf einer Ausstellung bestimmte örtliche Voraussetzungen als notwendig erachteten. Zwar wurden diese örtlichen Vorbedingungen erst durch das Handeln der Akteure sozial angeeignet, in dem die Bilder gehängt und Kataloge geschrieben wurden und die Zuschauer sich die eigentliche Ausstellung ansahen, aber dieses Spektakel konnte nicht an einem beliebigen Ort stattfinden, sondern war an gewisse Voraussetzungen geknüpft, die die Handlung rahmten. Die *British Institution* fand zwar bereits einen Teil dieser örtlichen Besonderheiten – wie das verglaste Dach in Boydells Galerie – vor, aber dennoch änderte sie einiges nach ihren Anforderungen.[740] Neben der Ausstellung wurde der Raum auch für weitere repräsentative Zwecke genutzt, wie die Veranstaltung von festlichen Banketts. Gemeinsam fassten der Nord- und der Südraum bis zu 136 Gäste, und der Mittelraum wurde für das Orchester und das Buffet genutzt.[741]

---

[735] Vgl. DIAS, Exhibiting, S. 18–25.

[736] Vgl. ebd., S. 19.

[737] Vgl. ebd., S. 215–225.

[738] Vgl. BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 58–59. Weiterhin wurden eigens Möbel für das Aufsichtspersonal der Galerie angefertigt: „Mr. Green attended & laid before the committee a sketch for an inclosed desk for the keeper in the Gallery at an estimate of £ 40", ebd., S. 78.

[739] Ebd., S. 66.

[740] So wurden bspw. Bänke angebracht, die verhindern sollten, das staunende Besucher stürzten: „Ordered, that a bench be fixed 4 feet from the head of the stairs, to prevent the danger of persons falling down backwards in the viewing the pictures", ebd., S. 90.

[741] National Art Library at the Victoria & Albert Museum, British Institution, Minutes of the Meetings, MSL/1941/679, S. 8–10.

Die *British Institution* gewann an Glaubwürdigkeit durch die Einbindung in ein passendes räumliches Arrangement.[742] Das Gebäude, in dem sich die Galerie befand, wurde nach Plänen von George Dance erbaut. Der antike Portikus mit einem großen Relief, das von Thomas Banks gefertigt wurde, hob das Gebäude von den umliegenden Häusern deutlich ab, wie in einem Bild von John Coney zur Südseite von *Pall Mall* deutlich zu sehen ist (vgl. Abb. 9).[743] Das an der Front der Galerie befindliche Relief, das Shakespeare zwischen der Muse des Dramas und dem Genie der Malerei zeigte, wurde von Boydell an die Gesellschaft übertragen (vgl. Abb. 10).[744] Nachdem die Örtlichkeiten den Vorgaben einer zeitgenössischen Galerie entsprechend angepasst wurden, sicherte das Komitee die weitere Organisation der Ausstellung.[745] Das Zusammenspiel von räumlichem Arrangement und Performanz der Akteure schuf die Ausstellung als Konsekrationsinstanz künstlerischer Produkte. Hierzu wurden die Künstler aufgerufen, ihre Arbeiten zur *British Institution* einzusenden, worauf ein Komitee über deren Aufnahme oder Ablehnung entschied.[746]

---

742 Vgl. MARTINA LÖW, Die topologischen Dimensionen der Kultur, in: FRIEDRICH JAEGER/BURKHARD LIEBSCH (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften Bd. 1, Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart 2004, S. 46–59, hier S. 46.

743 Vgl. JOHN CONEY, Elevation of the Houses on the south side of Pall Mall, arranged in four sections underneath each other, 1814, graphite drawing, British Museum London, Prints & Drawings, 1857,0613.9.

744 „Mr. Bernard reported that Mr. Alderman Boydell, in consequence of a conversation with him, had requested he would inform the committee, that he begged leave to present them with the Altor Relievo, by Mr. Banks, which is at present at the front of the Gallery. That having dedicated his whole life, & the fortune of his family, to the promotion of the being fine art in this country, it gives him a great pleasure to have the power of contributing his mite to the noble purpose as the views of this institution; particularly in the line of the fine arts, at once the most difficult, & the most durable: that is added not a little to his pleasure, when he considered the propriety of the front of the Gallery, dedicated to encouragement of the fine arts in the country, ornamented by a British Artist", BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 61–62.

745 Die gesamten Kosten für den Umbau und die Miete der Galerie beliefen sich auf rund 5000 Guinea, vgl. ebd., S. 93.

746 Das Arrangement der *British Institution* lehnte sich am *Hanging Committee der Royal Academy of Arts* an: „Ordered that notice be sent to the artists whose works are to be admitted for the inspection of the committee, that the opening of the British Gallery being appointed for her Majestys Birthday, the 18th of January next, the works of the artists will be received only any of the preceding days of that week, preparatory to the sitting of the committee on Saturday the 18th at 12 o' clock precisely", ebd., S. 75.

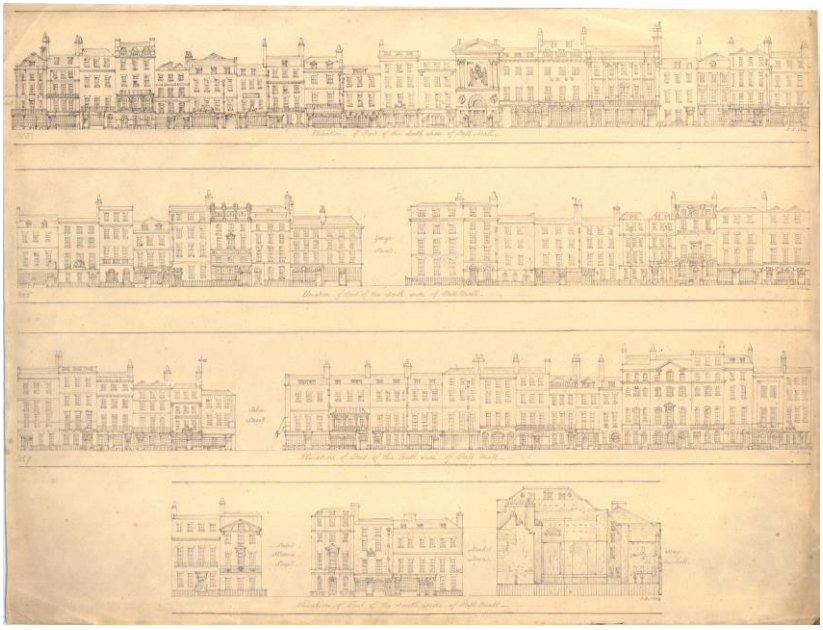

Abb. 9: John Coney, Elevation of the Houses on the South Side of Pall Mall, Arranged in Four Sections Underneath Each Other, 1814.

Abb. 10: Detailansicht aus: John Coney, Elevation of the Houses on the South Side of Pall Mall, Arranged in Four Sections Underneath Each Other, 1814.

Ebenso wie in Berlin sollte die Ausstellung zum Geburtstag des Königs eröffnen. Während die Mitglieder der Royal *Academy of Arts* von der *British Institution* in die Planung miteinbezogen wurden, schloss man andere Gruppierungen bewusst aus. Die *Society of Engravers* bat um die Unterstützung ihrer Arbeiten und die Förderung durch die Aufnahme in die Ausstellung, doch dieses Gesuch wurde abgelehnt.[747] Den Mitgliedern der *British Institution* ging es um die Propagierung einer Hierarchie der Kunst, wie sie bereits durch Joshua Reynolds und seine *Discourses*, die er von 1769 bis 1790 hielt, vertreten wurde.[748] Dennoch drückte sich einige Jahrzehnte später in dieser Haltung innerhalb der Londoner Kunstwelt ein klarer Konservatismus aus, der nicht überall auf Gegenliebe stieß. Knight z. B. war der Auffassung, dass die englische Gesellschaft durch den Turner-Hype essenzielle Grundlagen der Malerei verlernte, die er zur Verbesserung des Geschmacks erneut vermitteln wollte.[749]

Wurden die Arbeiten zur Ausstellung angenommen, hatten die Künstler die Preise ihrer Arbeiten in dem fertiggestellten Katalog zu notieren.[750] Waren die Kunstwerke in den Räumen der Institution aufgehängt, wurden zumeist jegliche Versuche, die Hängung zugunsten der eigenen Produkte zu beeinflussen, abgelehnt:

> Mr. Clarke having informed the committee that unless a more eligible situation could be assigned for his two pictures in the Gallery of this institution,

---

747 Die Antwort der *British Institution* lässt auch erkennen, dass man nicht spezielle Bereiche über die Maßen fördern wollte: „Resolved, that the society of engravers be informed that the directors of the British Institution have no idea of excluding their profession from participation in the general encouragement proposed to be given for the fine arts, but that the institution has not at present means of making any particular arrangement for that object", ebd, S. 49. Auch die Kupferstecher gründeten eine eigene Institution, um innerhalb des künstlerischen Feldes für eine bessere Position ihrer Vertreter zu kämpfen. Die *Royal Academy* akzeptierte Kupferstecher nicht als vollwertige Mitglieder, sofern sie nicht in der Malerei, Plastik oder Architektur arbeiteten. Die *Society of Engravers* gründete sich 1802 mit der Unterstützung des Prinzregenten. In ihren Aufnahmeregeln war die Gesellschaft sehr frei: „This Society shall consist if Engravers by profession of the following descriptions; that is to say, Historical, Portrait, Landscape, and Mezzotinto Scrapers, residing in the kingdom of Great Britain: it shall not be limited to any number of Members, nor restricted to age or sex", The Rules and Regulations of the Society of Engravers, instituted at London, 1802. Under the immediate Patronage of his Royal Highness the Prince of Wales, London 1804, S. 1. Zur Geschichte des Kupferstichs und den Institutionen vgl. TIMOTHY CLAYTON, The English Print. 1688–1802, New Haven 1997, S. 181–208.

748 Vgl. JOSHUA REYNOLDS, Discourses on Art (1769–1790), in: THOMAS GAEHTGENS/UWE FLECKNER (Hg.), Historienmalerei. Berlin 1996. S. 260–267.

749 Vgl. PULLAN, Public Goods, S. 39–42.

750 Die Arbeitsabläufe zur Organisation der Ausstellungen wird durch die Quellen bis ins Detail der Preisvergabe deutlich: „[…] made several alterations and ordered that two printed copies be sent to each of the artists whose works are to be admitted for ensuing exhibition, with a request that they will indorse on the second page of one of the copies a signed list of their pictures. & the prices at which they may be sold, & send the same with their pictures", BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 76.

> he would rather they should not be hung. Resolved that Mr. Clarks pictures be returned to him.[751]

Die Strategien um den Kampf für die beste Position innerhalb der Ausstellung mussten so an die wechselnden Regeln angepasst werden. Konnte die Verhandlung in einem Fall gelingen, scheiterte sie im nächsten abrupt. Im Spiel um die jeweils beste Position für die künstlerischen Produkte fuhr die *British Institution* in einigen Fällen einen harten Kurs, der die Künstler zu Bittstellern degradierte. Nicht alle Arbeiten wurden zur Ausstellung angenommen.[752] Andere etablierte Künstler hatten hingegen eine bevorzugte Stellung bei der Platzvergabe:

> Mr. Bernard reported that he had had some conversation with Mr. West, respecting the most advantageous disposition of the pictures for sale in the Gallery; and it appearing that some of the pictures, particularly the lesser ones, may be injured in point of sale by being placed at a height from the floor; Mr. West had devised him to say, that if any of his larger and most approved works would be of use in covering the upper part of the side walls of the gallery, they would be at service of the directors.[753]

Die Offerte Benjamin Wests macht deutlich, dass er sich als Präsident der *Royal Academy*, der über Jahre hinweg von der großzügigen Patronage des Hofes profitiert hatte, nicht als ein gemeiner Bewerber innerhalb der Masse der Londoner Künstlerschaft sah und auch von der *British Institution* eine Sonderbehandlung bekam. Er war sich seiner gehobenen Stellung bewusst und bot seine großformatigen Bilder, die bereits von der Kritik gewürdigt wurden, an, um sie in der Ausstellung an Punkten zu platzieren, wo sie für andere Künstler ein Verhängnis gewesen wären. Er verortete sich bereits außerhalb der alltäglichen Querelen des Feldes und war nicht mehr auf eine Ausstellung angewiesen, um seinen Werken zu Bekanntheit zu verhelfen. Nicht alle Künstler konnten es sich leisten, Bilder in einer Größe wie Benjamin West zu fertigen. Aufwendige Historienbilder konnten einen jungen Künstler ohne die nötige Patronage finanziell ruinieren, da sowohl der zeitliche als auch der materielle Aufwand zu hoch sein konnten, wenn das Bild

---

751 Ebd. S.90; Clark war mit seinem Versuch, die Position seiner Arbeiten zu ändern, keinesfalls allein, wie zahlreiche weitere Eingaben an die *British Institution* zeigen: „Read a letter from Bestland requesting that his two pictures in the middle of the Gallery, might be placed in a more formidable situation. Ordered, that Mr. Bestland be informed the directors cannot make any alterations in the present arrangement of the Mr. Bestland exhibition“, ebd., S. 106.

752 Waren die Bilder in der Ausstellung erst einmal gehängt, wurde in der Regel keine Änderung mehr vorgenommen: „Read a letter from Mr. Nixon stating his regret at the refusal of one of his pictures sent for exhibition, & requesting that the committee would have the goodness to permit its being received. Resolved, that Mr. Nixon be informed that the final arrangement of the pictures being now decided upon, the directors do not feel it in there power to make any alteration about them", ebd., S. 98.

753 BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 45.

keinen Abnehmer fand.[754] Porträts und Arbeiten kleineren Formats hatten zwar nicht dasselbe Ansehen in der Hierarchie der Künste, doch sie sicherten ein regelmäßiges Einkommen. Wests Historienbilder waren hingegen groß und konnten in der raumfüllenden zeitgenössischen Hängung höher gehängt werden. Damit waren sie weiterhin für die Betrachter einsehbar, im Gegensatz zu kleinformatigen Arbeiten. Der Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums war stets eine Auseinandersetzung um die richtige Position des Bildes im Ausstellungsraum. Bereits die Vorbereitung der Ausstellung lässt konstatieren, dass die *British Institution* eine Örtlichkeit mit der ehemaligen *Shakespeare Gallery* neu belebte, die etablierte wie nicht etablierte Akteure dazu veranlasste, um eine gute Position in diesem Raum zu kämpfen. Waren die Kataloge für die Ausstellung fertiggestellt, wurden sie den *Governors* und Subskribenten der *British Institution* sowie den Mitgliedern der *Royal Academy* zugesandt.[755]

Der Katalog zur ersten Ausstellung eröffnete weder mit einer Abhandlung zur Bedeutung der Förderung der britischen Kunst noch mit einer Erläuterung zur generellen Thematik der Ausstellung, sondern listete die Subskribenten der Institution mit der jeweiligen Höhe des Beitrags auf. Erst danach wurden die Kunstwerke mitsamt ihren Produzenten und die hierarchische Verteilung auf die Räume genannt. Der *British Institution* standen drei Räume zur Verfügung, von denen der *North Room* der größte war. Darauf folgten der *Middle Room* und der *South Room* in Größe und Abfolge der Ausstellung. Insgesamt offerierten die Wände mehr als 4000 Quadratfuß Wandfläche, die für die Ausstellung genutzt wurde. Da eine geeignete Ausstellungsfläche für größere Bildhauerarbeiten fehlte, wurden in der Regel nur wenige davon aufgenommen.[756] Als John Henry Foleys „Ino and the Infant Bacchus" 1849 ausgestellt wurde, musste die Statue mit einem Eisengitter geschützt werden, damit die Besucher nicht über sie stürzten.[757] Im dichten Gedränge der Ausstellung muss die Figur einer liegenden Ino, die mit dem jungen Säugling Bachus spielt, mehr Stolperfalle als erhabener Genuss gewesen sein. Das Stolpern, das Schlendern und die in Gedanken versunkenen Zuschauer stellten sowohl die Veranstalter als auch die Rezipienten der Kunst immer wieder vor neue Herausforderungen. So war die Aneignung von Kunst auch immer zu einem Teil ein Phänomen der Kontingenz.

Die Ausstellung war für die Londoner Öffentlichkeit gegen Eintritt von sechs Shilling geöffnet, und für einen Preis von sechs Pence erhielten die Besucher den

---

754 Zur finanziellen Abhängigkeit englischer Künstler in der Wahl ihrer Sujets vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler, S. 23–44.

755 Vgl. BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 77.

756 Vgl. THOMAS SMITH, Recollections of the British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom. With Biographical Notices of Artists who Have Received Premiums, 1805–1859, London 1860, S. 17–22.

757 Zur Geschichte vgl. SMITH, Recollections, S. 20. Zu den genauen Angaben zur Skulptur vgl. ALGERNON GRAVES, The British Institution, 1806–1867. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from the Foun-dation of the Institution, London 1908, S. 192.

Katalog.[758] Beworben wurde die Galerie über verschiedene Medien.[759] Zeitungswerbung gehörte ebenso dazu wie die Aneignung des öffentlichen Raums durch Plakatwerbung: „Ordered that a board be put up at the street door of the Gallery, with the following inscription: viz. The Exhibition is now open, admittance one shilling."[760] So wurden der großstädtische Fußgänger und der Zeitungsleser gleichermaßen angesprochen, sich in die Galerie zu begeben.[761] Die Ausstellung richtete sich nicht ausschließlich an informierte Akteure der Kunstwelt, sondern ebenso an Gelegenheitsgäste, sofern sie den Eintrittspreis bezahlen konnten.

Die *British Institution* machte die künstlerischen Erzeugnisse zu einer Ware. Die Frage war jedoch, wie offensichtlich dies geschehen durfte, ohne dass es als anstößig wahrgenommen wurde. Die *Royal Academy* hatte sich in ihrer Anfangsphase 1768 bewusst von der Warenförmigkeit der Kunst entfernt, um Kunstwerke mit einer neuen Bedeutung zu versehen. Die *British Institution* rückte dies nun klar in den Vordergrund. Den maßgeblichen Akteuren war diese Problematik jedoch durchaus bewusst, wie die Anfrage des Direktoriums vom 1. März 1806 verdeutlicht:[762]

> The directors being very desirous of the promoting the sale of the pictures in the British Gallery, have me desired to request your early answer, whether you have any objection to the prices given in with your pictures, being notified upon each picture, or if you do not approve of that, whether, you would like to have the prices marked in a printed catalogue, to be left on the table in the Gallery. I am also desired to ask, whether you would wish

[758] Vgl. BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 76. Die genauen Besucherzahlen sind aufgrund der Eintrittsregelungen für die zahlenden Mitglieder der Gesellschaft schwer zu ermitteln. Die Einnahmen von 534,4 £ für das Jahr 1806 muten zunächst als gering an, sind jedoch nur als ein relativer Wert zu betrachten, vgl. ebd., S. 208.

[759] Neben der Laufkundschaft und den Mitgliedern mussten die meisten Ausstellungen durch die Zeitungen beworben werden, um mehr Aufmerksamkeit zu erlangen: „Ordered that the secretary present an admission ticket, & a copy of the printed account of the institution to each of the editors of the papers, in which the British Galllery is advertised, & that he advertise the exhibition in two Sunday papers & six daily papers, twice in every week, till further order", ebd., S. 102. Die Anzeige in den Zeitungen verwies knapp auf die wesentlichen Punkte: „Exhibition. – The British Gallery, for the Exhibition and Sale of the Works of British Artists, is now opened to the Public, and will continue Open every Day, from 10 of the clock for noon, until five in the afternoon. – Admittance 1s. By Order, Valentine Green, Keeper. British Gallery, No. 59, Pall Mall", The Morning Chronicle (London, England), Saturday, April 12, 1806; Issue 11519; Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

[760] BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 102.

[761] Vgl. MICHEL DE CERTEAU, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 179–208.

[762] Vgl. JOHN BREWER, „The Most Polite Age and the Most Vicious." Attitudes towards Culture as Commodity, 1660–1800, in: DERS./ANN BERMINGHAM (Hg.), The Consumption of Culture, 1600–1800. Image, Object, Text, London 1997, S. 341–361.

> to make any reduction in the prices which you have fixed on your pictures.[763]

Die Veröffentlichung des Preises reduzierte den Künstler und seine Arbeit auf eine Nummer, die Aufschluss darüber gab, wie der Künstler sich und sein Werk im relationalen Geflecht der Ausstellung situierte. Unter den Künstlern selbst wurde die *British Institution* auch als eine Institution wahrgenommen, die sich in erster Linie dem Verkauf von Kunst widmete. Dies geschah auch für einige Künstler mit beträchtlichem Erfolg, wie die Tagebucheintragungen Faringtons beweisen. So verkaufte Richard Westall zwei Bilder an Londoner Sammler.[764] Thomas Daniells besuchte die Ausstellung und tauschte sich danach mit Farington über seine Eindrücke aus. Er wählte ein Bild, das eine gewisse thematische Nähe zu seinen eigenen Arbeiten aufwies, als eines der besten Bilder der Ausstellung: „He thinks Smirke's pictures of the ‚Arabian Nights' the best pictures in it."[765] Daniells nahm selber an der Ausstellung der *British Institution* teil. Seine Landschaftsbilder widmeten sich meist Szenen, die im britischen Einflussgebiet des indischen Subkontinents angesiedelt waren.

Sowohl Daniells' als auch Smirkes Bilder befassten sich mit britischer Herrschaft auf dem indischen Subkontinent. Weiterhin kommentierte Daniell auch den Ort und seinen Einfluss auf die Exponate: „The Room in which the Landscapes are hung is too dark, and all the pictures suffer from it, his own included."[766] Daneben wurden die Arbeiten der Konkurrenz auch mit kritischen Worten bedacht: „Turner's pictures of ‚Echo' & the ‚Hesperian Fruit' look like old Tapestry as to general color & effect. – Of two Landscapes by Ward, Westall sd. They appeared like bad caricatures of Rubens. – West's pictures do not appear inviting. – Rolla by Lawrence looks very well."[767] Die Kritik zu Turners Arbeiten war zu

---

763 BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/677, S. 105.

764 Richard Westall stand 1806 noch am Anfang seiner Karriere, doch Patrone wie Frederick Howard, 5th Earl of Carlisle, unterstützen ihn über einen langen Zeitraum. So hatte Westall 1814 großen Erfolg mit einer Einzelausstellung, bei der u. a. Richard Payne Knight, Thomas Hope, Carlisle und Lord Byron Bilder kauften, vgl. RICHARD J. WESTALL, Art. Richard Westall (1765–1836), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/29106 (Stand: 06.04.2016). Über seinen Erfolg bei der Ausstellung im Jahr 1806 gibt Faringtons Tagebuch Auskunft: „Westall in evng. Lord Stafford has bought His picture of Age& Innocence at the British Institution for 140 guineas & Lord Carlisle His Eloisa for 92 guineas", DIARY, Farington Vol. VII., S. 2683.

765 DIARY, Farington Vol. VII., S. 2679; bei C. Offley handelt es sich um Charles Offley, dessen Kunstsammlung 1809 mit der Hilfe von Joseph Farington versteigert wurde, vgl. CHARLES OFFLEY, Esq., No. 73 New Bond Street London, Sale Catalog Br-670, 12.05.1809, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

766 DIARY, Farington Vol. VII, S. 2683.

767 Ebd., S. 2683. Thomas Daniells Bild mit dem Titel „Tricomali, near Cheval-pettore, in the Tinevelly district, East Indies" hing an der Ostseite des Südraums, vgl. ANONYM, British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom, Founded, June 4, 1805. Opened, January 18, 1806. The King's Most Excellent Majesty, Patron […], London 1806, S. 127.

dieser Zeit in konservativen Kreisen weit verbreitet. Seinen Werken wurde häufig eine schnelle und nachlässige Ausführung attestiert.[768] Westalls Arbeiten wurden offenbar gut verkauft, auch wenn sie von Kollegen als schlechte Rubenskarikaturen getadelt wurden. Die Kritik war letztlich auch immer ein Ausdruck der ständigen Konkurrenz unter den Künstlern.

Die neue Londoner Ausstellung wurde schnell von der Künstlerschaft angenommen. Ein Grund hierfür war die Möglichkeit, Bilder direkt abzusetzen, die auch erfolgreich genutzt wurde, wie das Beispiel Westalls zeigt. Weiterhin widmeten sich die Kunstwerke traditionellen Sujets, die jedoch in vielerlei Hinsicht politische Implikationen trugen, wie die Thematik des britischen Einflusses auf dem indischen Subkontinent durch Smirke und Daniells beweist. Der von der *British Institution* gewählte Ort der Ausrichtung erhielt auch bei den Besuchern eine hohe Bedeutung. Die Beleuchtung der Zimmer sowie das Arrangement der Bilder hatten grundlegende Relevanz für den Erfolg oder Misserfolg einer Ausstellung. Das Publikum wurde in einer Stadt wie London sowohl durch Schilder am Eingangsbereich und durch Plakate als auch durch die Zeitungen auf die Ausstellung aufmerksam gemacht. Schützende Geländer, die Preise der Bilder, ihre Hängung, die Einrichtung der Galerie und die Menge des Publikums führten zu einer jeweils unterschiedlichen Aneignung des Ereignisses Ausstellung.

Es lässt sich konstatieren, dass die *British Institution* in London einen neuen öffentlichen Raum der Kunst etablierte, der eine Ausdifferenzierung des künstlerischen Feldes dokumentiert. Die britischen Künstler waren lediglich Lieferanten einer Ware. Sie agierten zwar anfangs beratend, wie es das Beispiel Wests illustriert, doch sie hatten später weder Sitz noch Stimme in der Institution. Der Ort wurde keinesfalls ziellos gewählt, sondern hatte eine Vorgeschichte, die mit der Propagierung explizit britischer Kunst eng verknüpft war. Dieser Ort wurde so umgestaltet, dass er das innerhalb einer Ausstellung ritualisierte Handeln passend rahmte. Die an ökonomischem und sozialem Kapital reichen Mitglieder erkauften sich mit der Mitgliedschaft in der Gesellschaft Einfluss auf die Bildung von Geschmack und die Schöpfung einer britischen Malschule. Mit der *British Institution* wendete sich die Oberschicht vermehrt der im eigenen Land produzierten Kunst zu und erkannte deren wirtschaftliche und politische Relevanz. Den Künstlern wurde innerhalb des sozialen Interaktionsraums *British Institution* wenig Entscheidungsgewalt zugestanden, doch das Ergebnis aus Ausstellung und Engagement der britischen Oberschicht versah ihr Produkt mit neuem symbolischem Kapital.

[768] Turner wurde wiederholt vorgeworfen, dass seine flüchtig hingeworfenen Arbeiten nichts mit der Präzison und dem Detail seiner Vorbilder wie bspw. Claude Lorrain gemein hatten, vgl. ANDREW WILTON, Turner in His Time, London 2006, S. 95.

4.3.2 Die Produktion eines Nationalhelden. Die Kunst und Horatio Nelson

Die *British Institution* machte sich die zeitgenössischen politischen Ereignisse zu eigen und propagierte die Herstellung von Historiengemälden, die sich englischen Nationalhelden annehmen sollten. 1805 war bei den ständigen kriegerischen Auseinandersetzungen mit Frankreich ein neuer Höhepunkt erreicht.[769] Der britische Sieg am 21. Oktober 1805 am Kap von Trafalgar gegen die vereinigten Truppen der spanischen und französischen Flotte sollte die britische Seeherrschaft entscheidend stärken. Horatio Nelson, der Kommandeur der britischen Flotte, wurde beim Gefecht durch einen Scharfschützen tödlich verwundet und starb unter Deck seines Schiffes, nachdem der Sieg seiner Flotte bekannt gegeben wurde.[770] Bereits am Morgen des 6. Novembers erstattete *Lieutenant* John Lapenotiere dem *Board of Admiralty* nach einer langen Reise Bericht, wie sich der Sekretär William Mardsen in seinen Memoiren erinnerte.[771]

Auf einem Gipfel der napoleonischen Kriege benötigte das neue Vereinte Königreich von Großbritannien und Irland ein Zeichen des gesellschaftlichen Zusammenhalts, das sich in eine erinnerungskulturelle Tradition einfügte.[772] Um die Entstehung des britischen Patriotismus zu verstehen, der Georg III. zur Aufrecht-

---

769 Zur Schlacht von Trafalgar und zum Gedenken an Horatio Nelson vgl. ANDREW LAMBERT, The Glory of England, Nelson, Trafalgar and the Meaning of Victory, in: The Great circle, 28 (2006), S. 3–12; ADAM NICOLSON, Men of Honour. Trafalgar and the Making of the English Hero. London 2005; COLIN WHITE, „His Dirge Our Groans – His Monument Our Praise". Offical and Popular Commemorating of Nelson in 1805–6, in: HOLGER HOOCK (Hg.), History, Commemoration, and National Preoccupation. Trafalgar 1805–2005 (British Academy Occasional Paper, 8). Oxford 2007, S. 23–48; GEOFF QUILLEY, Empire to Nation. Art, History and the Visualization of Maritime Britain, 1768-1829. New Haven, Conn. 2011; DAVID WELCH, Painting, propaganda and patriotism, History Today, 55,7 (2005), S. 42–50. http://search.proquest.com/docview/202818810?accountid=14632 (Stand: 01.08.2015); LAURENCE BROCKLISS/JOHN CARDWELL/MICHAEL MOSS, Nelson's Grand National Obsequies, in: English Historical Review, 490 (2006), S. 162–182. Zum Gedächtnis Nelsons im Kontext der *St. Paul's Cathedral* vgl. Ann Saunders, St. Paul's. The Story of the Cathedral, London 2001, S. 139–144.

770 Für den Ablauf der Schlacht von Trafalgar vgl. JULIAN CORBETT, The Campaign of Trafalgar, London 1910, S. 342–390. Biografische wie auch ereignishistorische Details bietet TOM POCOCK, Horatio Nelson, London 1994.

771 Die Reise Lapenotieres wurde in einer der zahlreichen Publikationen zum Jubiläumsjahr genauer aufgeschlüsselt: DEREK ALLEN/PETER HORE, News of Nelson. John Lapenotiere's Race From Trafalgar to London, Brüssel 2005.

772 Die Traditionen, Riten und kollektiven Erinnerungen, die eine Gemeinschaft umgeben, werden auch als kulturelles Gedächtnis bezeichnet. Frühe Überlegungen zum Begriff, der heute in der deutschen Forschung stark von den Arbeiten der Assmanns beeinflusst ist, stammen von Maurice Halbwachs: MAURICE HALBWACHS, Das kulturelle Gedächtnis, Stuttgart 1967; JAN ASSMANN, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: JAN ASSMANN/TONIO HÖLSCHER (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Franfurt a. M. 1988, S. 9–19; CHRISTOPH CORNELIßEN, Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 54 (2003), S. 548–563; ALEIDA ASSMANN, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.

erhaltung seiner Herrschaft verhalf, ist die Rekonstruktion der zeitgenössischen Diskurse, Praktiken und kulturellen Objektivationen notwendig.[773] Die Analyse der Symbolpolitik, die sich um den Tod Horatio Nelsons entfaltete, bietet die Möglichkeit, einen wichtigen zeitgenössischen politischen Diskurs zu analysieren. Die *British Institution* war eine bedeutende Institution innerhalb des visuellen Diskurses, der zeitgenössischen Herrschaftsstrukturen zu ihrer Legitimation verhelfen sollte. Jedoch stand sie als solche in Konkurrenz zu anderen Institutionen, die ebenfalls die bildliche Repräsentation des sterbenden englischen Helden mitgestalteten. Die zentralen kriegerischen Konflikte des Jahres 1805 boten Möglichkeiten eines gemeinsamen nationalen Gedenkens. Der siegreichen Schlacht von Trafalgar standen schwerwiegende Niederlagen wie die Schlacht bei Austerlitz entgegen. Als die Nachrichten von Trafalgar London am 6. November erreichten, begannen schnell die Planungen für ein Staatsbegräbnis Nelsons. Dieses nahm eine zentrale Funktion in der Konstruktion und Imagination des nationalen Zusammenhalts ein, sodass eine kurze Darstellung der Ereignisse für die Rekonstruktion der vorherrschenden nationalen gesellschaftlichen Diskurse relevant erscheint.[774] Ein Staatsbegräbnis für einen gefallenen Offizier konnte diesen zum Mythos und zur nationalen Integrationsfigur werden lassen. Im Dezember 1805 erreichte Nelsons Leichnam London. Den in der *Painted Hall Greenwich Hospital* aufgebahrten Verstorbenen kondolierten in drei Tagen mehr als 50 000 Menschen.[775]

Die das Begräbnis begleitenden Zeremonien verliefen über fünf Tage vom 5. bis zum 9. Januar 1806 und nahmen ein völlig neues Ausmaß für die Londoner Öffentlichkeit an. Am 8. Januar wurde der Leichnam in einer großen Prozession über die Themse von Greenwich nach London gebracht, wo die Boote an den *Whitehall Stairs* landeten. Von dort aus ging es am Tag darauf weiter in Richtung St. Pauls Kathedrale.[776] Der Sarg wurde auf einem schwarzen Wagen transportiert, der die Form eines Schlachtschiffes hatte und von sechs schwarzen Pferden gezogen wurde.[777] Besitzer von Häusern am *Strand* und am *Ludgate Hill* konnten Fensterplätze, die Aussicht auf den Zug boten, lukrativ vermieten. Neben 20 000 Mitgliedern des freiwilligen Heers nahmen 8000 reguläre Soldaten unterschiedlichster

---

[773] Vgl. LINDA COLLEY, Loyalty, Royalty and the British Nation, 1760-1820, in: Past and Present 102 (1984), S. 94–129; HANNAH SMITH, The Hanoverian Succesion and the Politicisation of the British Army, in: ANDREAS GESTRICH/MICHAEL SCHAICH (Hg.), The Hanoverian Succession, Dynastic Politics and Monarchical Culture, Farnham, Surrey 2015, S. 207–226.

[774] Zur Bedeutung des Begräbniszeremoniells in der Repräsentationskultur der Frühen Neuzeit vgl. LINDA BRÜGGEMANN, Herrschaft und Tod in der Frühen Neuzeit. Das Sterbe- und Begräbniszeremoniell preußischer Herrscher vom Großen Kurfürsten bis zu Friedrich Wilhelm II. (1688–1797), München 2015.

[775] Vgl. BROCKLISS, Nelson's, S. 164–171.

[776] Vgl. WHITE, Offical, S. 33.

[777] Vgl. PELTRO WILLIAM TOMKINS (Hg.), The Grand Funeral Procession of … Viscount Horatio Nelson, British Museum, 1865,0114.745, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3557471&partId=1&searchText=nelson+grand+funeral+car&page=1 (Stand:04.08.2016).

Regimenter am Zug teil. Im Prozessionszug fanden sich ebenso Mitglieder des Hochadels wie des niederen Adels, Kaufleute der *City* und Honoratioren aus Kirche und Politik.[778] Schlussendlich erreichte der Trauerzug die St. Pauls Kathedrale, deren Inneres zu diesem Anlass umgebaut wurde, sodass 7000 Menschen darin Platz fanden.[779] Als Nelsons Sarg zu den Klängen des von Georg Friedrich Händel komponierten „The Ways of Zion Do Mourn" in Krypta herabgelassen wurde, feuerte die Artillerie einen Salutschuss ab und die Infanterie schoss drei Salven in die Luft.[780]

Durch das aufwendige Staatsbegräbnis sondergleichen wurde der gefallene Offizier zum unsterblichen Helden. Es bot dem Vereinten Königreich von Großbritannien und Irland die Möglichkeit der symbolischen Selbstvergewisserung und des Ausbaus einer nationalen Erinnerungskultur. Dieser performativen Versinnbildlichung der Nation musste nun eine erinnerungspolitische hinzugefügt werden. Wenn das Gedenken nicht wie Salutschüsse in der Luft verpuffen sollte, war es notwendig, der kollektiven Erinnerung im Bild, Wort und Schrift Ausdruck zu verleihen. Sentimentale Verse wurden veröffentlicht, Lieder wurden komponiert, Trinksprüche zum Gedenken des gefallenen Helden zelebriert und zahlreiche Bilder publiziert.[781]

4.3.3 Die Visualisierung des Todes. Der sterbende Admiral

Zwar ist die Gründung der *British Institution* nicht in direkter Reaktion auf den Tod Nelsons erfolgt, jedoch ist ihre Entstehung charakteristisch für den wachsenden Patriotismus in England und die zunehmende Überzeugung einiger Kenner und Patrone der Kunst, dass die visuelle Gestaltung des nationalen Gedenkens nicht den Künstlern allein überlassen werden durfte. Diese Motivation wird in Boydells Engagement zur Produktion der visuellen Memorierung des neuen nationalen Helden deutlich. Josiah Boydell schrieb einen Preis von 500 Guineas für das beste Bild aus, das Nelsons Tod visualisierte. Im Zeitungsinserat griff er die britischen

778 Vgl. BROCKLISS, Nelson's, S. 172–174.

779 Vgl. WHITE, Offical, S. 35.

780 Vgl. ebd., S. 35–37; die Trauerhymne wurde von Händel ursprünglich zur Bestattung der Königin Karoline komponiert, vgl. FRIEDRICH CHRYSANDER (Hg.): Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline von Georg Friedrich Händel, Leipzig 1861. Zu Händel und seiner Verbindung zum Königshaus in der Zeit der Personalunion vgl. DONALD BURROWS: Handel Stuarts and Hannoverians. Handel's English church music and the image of the British monarchy, in: Händel-Jahrbuch 49 (2003), S. 95–103.

781 Vgl. HOLGER HOOCK, The British Military Pantheon in St. Paul's Cathedral. The State, Cultural Patriotism and the Politics of National Monuments, 1790-1820, in: MATTHEW CRASKE/RICHARD WRIGLEY (Hg.), Pantheons, Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, S. 81–105.

Künstler offen an, dass sie durch ihre Arbeiten die britische Kunst und Nation nicht genügend gefördert hätten.[782]

Der Künstler sollte bei diesem Engagement lediglich das ausführende Organ sein. Die wahre Entscheidung, was zur Erinnerung und Gedenken der Nation von Relevanz war, trafen die Patrone und Kenner der Kunst, die die Bilder in Auftrag gaben. In diesem Fall ein Kaufmann, der die *British Institution* ebenso miteinbeziehen wollte wie die Admiralität, jedoch nicht die in der Vergangenheit enttäuschenden Künstler. Das Pamphlet stellte einen klaren Angriff auf die Künstler dar und stellte ihnen in Abrede, dass sie als Gruppierung die nötige Empathie für die Bedeutung und Relevanz ihres Handelns hätten. Dementsprechend wurde das Engagement von einigen britischen Künstlern aufgenommen. Farington notierte in seinem Tagebuch nach einer Akademieratssitzung, auf der Boydells Inserat zur Sprache kam: „Hoppner was furios at the Council on Saturday last against Boydell."[783] Ebenso wie John Hoppner war auch Richard Westall wenig erfreut über Boydells Inserat. Als mögliche Sanktion setzte sich Hoppner dafür ein, dass man Boydell nicht zum Dinner der Akademie einlade.[784] Trotz der scheinbar herablassenden Haltung gegenüber der künstlerischen Fähigkeit, Entscheidungen von Relevanz für die Kunst zu treffen, beteiligten sich Künstler an der Aktion. Entgegen der Behauptung Boydells war der Tod Nelsons ein Motiv der Historienmalerei, das zahlreichen Künstlern eine Chance offerierte, Bekanntheit zu erlangen und deswegen nicht vernachlässigt wurde. Die Arbeiten Benjamin Wests und Arthur William Devis waren zwei der bekanntesten Erzeugnisse der Zeit.[785]

Zwar waren die genauen Umstände um Nelsons Tod bereits durch zahlreiche Augenzeugenberichte bekannt, doch Benjamin West entschied sich in seinem Historiengemälde „The Death of Nelson" bewusst für eine Darstellung, die den

---

[782] „A proposal at once calculated to encourage even that ever adorned its history, the BATTLE of TRAFALGAR, and the DEATH of LORD VISC: NELSON. Messrs. Boydell and Co. offer five hundred Guinea's to any British Artist who shall paint the best Picture of that subject, from which a Print shall be engraved in the first style of excellency, the size, and in the manner of the Death of General Wolfe, at present their property; and the Original Picture will afterwards be presented the Admiralty or some appropriate public body. That all partiality may be removed from them concerning the merits of the pictures, they mean, with respectful deference to in treat such of the Directors and Visitors of the 'British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom,' as will allow themselves to be the different Artists. Respecting the engraving, experience has taught them not to employ artists who, to the disappointment of the public, and their great private detriment, have delayed the publication of prints of popular subjects. The admirers of the Fine Arts may therefore depend upon every kind of dispatch, compatible with excellence, in the publication of this proposed Print", THE MORNING CHRONICLE (London, England), Saturday, January 18, 1806; Issue 11442, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

[783] DIARY, Farington Vol. VII, S. 2689.

[784] Vgl. ebd.

[785] BENJAMIN WEST, The Death of Nelson, 1806, Walker Art Gallery Liverpool; ARTHUR WILLIAM DEVIS, The Death of Nelson, 1807, National Maritime Museum BHC2894, Greenwich.

historischen Fakten widersprach.[786] Ein Held konnte nach Wests Meinung nicht in der dunklen Kajüte eines Schiffes visualisiert, er musste auf dem Schlachtfeld gezeigt werden, zwischen den Kameraden liegend.[787] Wie in Wests bekanntem und äußerst erfolgreichen „Death of the General Wolfe" lag Nelson in der Mitte des Bildes auf dem Achterdeck seines Schiffes der *Victory*. Die Darstellung erinnert nicht zufällig an ein Vesperbild, welches dem vom Kreuze abgenommen Jesus huldigt. Nelson wurde von zahlreichen Offizieren und Seeleuten umringt, die das sie umgebende Schlachtengeschehen scheinbar nicht beachteten und an dem Tod ihres Kommandeurs Anteil nahmen. Rechts neben Nelson ist der Kapitän des Schiffes, Thomas Hardy, zu sehen, der auf einem Zettel die Anzahl der Schiffverluste auf britischer und französischer Seite notiert hatte (vgl. Abb. 11).[788] Im Hintergrund des Bildes sind die gegnerischen geschlagenen Schiffe und das Getümmel der Schlacht zu sehen. Das detaillierte und aufwendige Bild zeigt mehr als 60 verschiedene Akteure.[789]

[786] Vgl. WILLIAM BEATTY, Authentic Narrative of the Death of Lord Nelson with the Circumstances Preceeding, Attending, and Subsequent to, that Event […], London 1808; nach „BROCKLISS, Nelson's" erschien Beattys Bericht das erste Mal am 28.12.1805 im Morning Chronicle, S. 168.

[787] HELMUT VON ERFFA/ALLEN STALEY, The Paintings of Benjamin West, New Haven 1986, S. 220–222.

[788] Zu James Heaths Druck nach dem Bild von West wurde ein Schlüssel veröffentlicht, der es ermöglichte, alle abgebildeten Personen zu identifizieren, vgl. JAMES HEATH, Key to the Portraits &c in the Print from Mr. West's Picture of the Death of Lord Nelson, British Museum 1841,0809.148.a. http://www.britishmuseum.org/.

[789] Vgl. ERFFA, Paintings of Benjamin West, S. 220–222.

Abb. 11: Benjamin West, The Death of Nelson, 1806.

Sofort, nachdem die Nachricht vom Tode Nelsons London erreichte, begann West mit der Arbeit, und bereits Mitte März war die erste Rohfassung der Gesamtkonzeption fertiggestellt, die bis Mitte Mai überarbeitet wurde. Darauf dauerte es fünf Jahre, bis der Kupferstich von James Heath zum Bild fertiggestellt wurde. Auch wenn Wests Darstellung nicht den historischen Begebenheiten entsprach, kamen zahlreiche der Seeleute in Wests Atelier, um sich im Bild verewigen zu lassen. West, der im Dezember 1805 von der Stelle des Präsidenten der *Royal Academy* zurückgetreten war, stellte das Bild in seinem eigenen Studio aus. Erst 1811 kam es bei der *Royal Academy* zur Ausstellung, als der Stich Heaths fertiggestellt war.[790]

Dass die Darstellung Wests weder den historischen Begebenheiten noch einem realistischen Handlungsablauf an Bord eines Schiffs entsprach, ist nicht weiter verwunderlich. West zielte mit seiner Darstellung auf die Überhöhung eines nationalen Helden, der im Bild unsterblich werden sollte. Um sein Ansehen und seine Popularität aufrechtzuerhalten, war es für den Künstler West notwendig, aktuelle Themen von tagespolitischer Brisanz aufzugreifen und schnell umzusetzen. Zwei Jahre später fertigte er bereits eine zweite Version des Geschehens an. Diesmal war der sterbende Held nicht am Deck des Schiffs abgebildet, sondern in einer

[790] Vgl. ebd., S. 222.

dunklen Kajüte unter Deck, wie es der Maler zuvor abgelehnt hatte, da eine düstere Darstellung in dieser Form sich Wests Auffassung nach, wie er zuvor betont hatte, nicht für Heldendarstellungen ziemte (vgl. Abb. 12).[791]

Abb. 12: Benjamin West, The Death of Lord Nelson in the Cockpit of the Ship „Victory", 1808.

[791] BENJAMIN WEST, The Death of Lord Nelson in the Cockpit of the Ship „Victory", National Maritime Museum, Greenwich, London, Hospital Collection, 1808, BHC0566, http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/12058.html (Stand: 02.08.2016).

Auffällig ist jedoch, dass Arthur William Devis in seiner Darstellung von 1807 eine ähnliche Form wählte (vgl. Abb. 13).[792]

Abb. 13: Arthur William Devis, The Death of Nelson, 21.10.1805.

Devis' Bild bekam die Unterstützung von Josiah Boydell in dem zuvor genannten Wettkampf, und für die Publikation im Druck wurde ab 1807 per Subskription geworben.[793] Das klassische glorifizierende Historienbild, welches u. a. durch Benjamin West geschaffen wurde, wurde nun langsam durch einen zunehmenden Realismus abgelöst. Passend hierzu wurde der Druck besonders aufgrund seiner historischen Exaktheit im Vergleich zu anderen Darstellungen beworben:

> A correct Representation of the last moments of such a Hero must, to every thinking mind, be particularly interesting, accompanied as they were by

[792] ARTHUR WILLIAM DEVIS, The Death of Nelson, 21.10.1805, Royal Museums Greenwich, London, Hospital Collection, 1807, BHC2894, http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/14367.html (Stand: 02.08.2016).

[793] Vgl. JOHN BOYDELL (Hg.), nach Arthur William Devis, Print/Advertisement, Proposal and Call for Subscriptions for „The Death of Admiral Lord Nelson", London 1807, British Museum 1865,0114.742; http://www.britishmuseum.org/ (Stand: 10.09.2015).

> that universal Philanthropy, energy of Mind, and pious Fortitude which is so eminently distinguished him through an arduous Life, devoted to the Service of his Country, and crowned at last by the most glorious and decisive victory that ever adorned the historic page.[794]

Die besondere Authentizität des Drucks wurde nach Boydells Werbung durch Devis' Anwesenheit an Bord der *Victory* gesichert, die er von St. Helens nach Downs begleitet hatte. Um an vergangene erfolgreiche Arbeiten anzuschließen, wurde direkt Bezug auf William Wolletts Stich nach Benjamin Wests „Death of General Wolfe" genommen, dem das Bild in Größe und Präzision der Ausfertigung entspreche, sodass man die Bilder als ein Paar hängen könne. Der Druck konnte in zwei Ausführungen geordert werden: eine einfache für drei und eine *Proof Impression* für sechs Guineas.[795] Mit dem Bezug auf Wests Wolfe-Bild wurde eine nationale Tradition der Heldenvisualisierung geschaffen, die das Sammeln und den patriotischen Geist der Subskribenten stützen sollte. Devis' „Death of Nelson" wurde 1809 in der *British Institution* ausgestellt, und der Katalogtext zitierte William Beatty, dessen Bericht von Nelsons Tod als realistisch galt.[796] Kurz gefasst lässt sich Beattys Text auf folgende Formel reduzieren: Der wahre Held verstirbt erst, nachdem er die Nachricht erhalten hat, dass seine Tat vollbracht ist. Dieses feste Narrativ in den Erzählungen von sterbenden Helden etablierte sich nicht erst, nachdem Lord Nelson gestorben war, sondern wies bereits eine lange Tradition auf. Neu war hingegen der Realismus, mit dem der Held nun in intimer Beleuchtung unter Deck dahinsiechte. In diesem Realismus kündigte sich eine Abkehr vom Historienbild klassischer Prägung an. Devis, Boydell und Bromley nutzten die Ausstellung, wie es zumeist üblich war, um für den Druck zu werben, der von dem Original angefertigt werden sollte: „Mr. Alderman Boydell applied to the committee for permission for Mr. Bromley to attend in the Gallery on Sundays for the purpose of touching upon the plate now engraving from the picture, representing the Death of Lord Nelson."[797] Die *British Institution* wurde so, wie in ihren Statuten vorgesehen, zum verkaufsfördernden Element in der alltäglichen Praxis der Künstler. Sie bot die Möglichkeit, das Original in voller Größe in einem relativ frei zugänglichen öffentlichen Raum zu betrachten und hatte im Gegensatz zur *Royal Academy* nicht das Ansinnen, die Ausstellung frei von Kommerz zu halten.

---

[794] Ebd.

[795] Vgl. ebd.

[796] „He retained his wonted energy of mind and exercise of his faculties until the latest moment of his existence; and when victory, as signal as decisive, was announced to him, he expressed pious acknowledgements thereof and heartfelt satisfaction at the glorious event in the most emphatic language; he then delivered his last orders with his usual precision, and in a few minutes afterwards expired without struggle", GRAVES, British Institution, S. 156.

[797] BRITISH INSTITUTION, Minutes of the Meetings, MSL/1941/678, S. 83.

Gesellschaften wie die *British Institution* waren ein wichtiger Teil des Diskurses, der für die Imagination einer gemeinsamen britischen Geschichte Relevanz besaß. Deren mediale und kommunikative Aushandlung hatte insgesamt einen weitaus größeren Rahmen, welcher im Kontext der Nelson-Erinnerungskultur lediglich angedeutet werden konnte. Es war jedoch immer wieder das Ziel, die Komplexität des historischen Ereignisses zu verdichten. Der Name Nelson wurde so zur Chiffre für eine nationale Erinnerungskultur. Eine Kunstausstellung und eine Institution, die sowohl vom Adel als auch vom Bürgertum getragen wurde, war ein idealer Ort, um eine gemeinsame Erinnerungskultur zu produzieren. Das Bild, die Schlacht und der „Held" weckten so die Emotionen, die als Katalysator für eine nationale Gemeinschaft wirkten. Die *British Institution* beteiligte sich an der Schöpfung des Mythos von Trafalgar. Über den Zeitraum ihres Bestehens lassen sich zahlreiche Bilder nachweisen, die die Schlacht von Trafalgar, die Schlacht vom Nil oder den Tod Horatio Nelsons zum Thema hatten. Frühe Arbeiten stammten von Arthur William Devis, Samuel Drummond, Joseph Nollekens, John Charles Felix Rossi und Matthew Cotes Wyatt.[798] So kann Nelson als sterbendem General eine anhaltende Vorbildfunktion attestiert werden, die weit über die Schlacht von Trafalgar hinausgeht. Diese Feststellung ist für die britische Geschichtsschreibung keineswegs neu.[799] Es ist jedoch nicht zielführend, sich bei der erinnerungspolitischen Gemengelage der Zeit auf ein einzelnes Ereignis wie die Beerdigung oder ein einzelnes Gedicht zum Gedenken an den Helden zu beziehen, sondern sinnvoller, eine Verstetigung dieser Ereignisse in den Blick zu nehmen. Institutionen kam dabei eine besondere Rolle zu. Die *British Institution* nahm eine Scharnierfunktion in diesem öffentlichen Gedenken und der nationalen Identifikation ein, da sie einen öffentlichen Raum schuf, der die nationalen „Helden" sichtbar machte. Dies

[798] Insgesamt befassten sich nach „Graves, The British Institution" mindestens 21 Bilder direkt mit Horatio Nelson und seinen Erfolgen: Edward Hodges Baily, Design for the Nelson Monument, 1840, ebd., S. 20; William Daniell, The Battle of Trafalgar, 1825, ebd., S. 141; DERS., Battle of the Nile, 1825, ebd., S. 141; Arthur William Devis, The Death of Lord Nelson, 1809, ebd., S. 156; Denis Dighton, Battle of Trafalgar, 1825, ebd., S. 159; Samuel Drummond, Death of Nelson, 1807, ebd., S. 165; L. A. Goblet, Lord Nelson, a model in Terracotta, 1808, ebd., S. 217; Douglas Guest, A design commemorative of Admiral Lord Nelson's Victory of the Battle of the Nile, 1825, ebd., S. 232; Frederick Yates Hurlstone, Battle of the Nile, 1825, ebd., S. 292; George Jones, Battle of St. Vincent, 1829, ebd., S. 309; Edward Daniel Leahy, Battle of the Nile, 1825, ebd., S. 338; DERS., Trafalgar, 1825, ebd., S. 338; William Martin, Sketch for a picture to the memory of Lord Nelson, 1831, ebd., S. 372; Joseph Nollekens, sketch of a monument to the memory of Lord Nelson, a model, 1809, ebd., S. 403; George Philip Reinagle, Sketch of the Battle of Trafalgar, 1825, ebd., S. 445; DERS., The Battle of the Nile at Night, 1825, ebd., S. 445; John Charles Felix Rossi, a design intended for a public memorial in honour of the late Lord Nelson, a model in Terracotta, 1809, ebd., S. 468; William Taylor, The Perilous situation of Admiral Nelson's ship the Vanguard, 74 guns, in a hurricane at daybreak […], 1842, ebd., S. 532; Michael Sharp, The Battle of the Nile, 1825, ebd., S. 485; Archibald Webb, The Battle of Trafalgar, 1825, ebd., S. 571; John Wilson, The Battle of Trafalgar, 1825, ebd., S. 595; Matthew Cotes Wyatt, Model of a Monument to the Memory of the Late Lord Nelson, 1808, ebd., S. 611.

[799] BROCKLISS, Nelson's Obsequies, S. 180–181.

geschah nicht nur einmal, sondern in alljährlich wiederkehrender Form und Variation, wie der Einblick in die Kataloge der *British Institution* zeigen konnte. Zwar war Wests erste Darstellung keineswegs erfolglos, doch zeigt das nachträgliche Zugeständnis an die realistische Darstellung des Geschehens, dass er sowohl dem Faktischen des Berichts als auch den Gesetzen des Marktes nachgab. Die *British Institution* verschaffte der Oberschicht neue Macht innerhalb der Londoner Kunstwelt und führte zum Bedeutungsgewinn für die britische Kunst, da ihr ein neuer politischer und wirtschaftlicher Stellenwert zugeschrieben wurde, der ihr nicht allein durch die Gründung der *Royal Academy* zugekommen war. Hierzu bedurfte es einer Kontrastierung und Konkurrenz. Langfristig hatte die Gründung der *British Institution* eine Vorbildfunktion für die Gründung einer Nationalgalerie. Kurzfristig förderte sie die Imagination britischer Helden.

4.3.4 Die *Society of Painters in Water Colours*

Dass neben der durch die Londoner Oberschicht regulierten *British Institution* und der auf Hochkunst fixierten *Royal Academy* noch ganz andere Institution die Chance hatten, sich in London zu etablieren, beweist die *Society of Painters in Water Colours*, die 1804 gegründet wurde.[800] Die Gesellschaft gründete sich in Konkurrenz zur *Royal Academy of Arts*. Die 16 Künstler, die sich zusammenschlossen und entschieden, eine Ausstellung auszurichten, trafen auf günstige Ausgangsbedingungen. Die Aquarellmalerei galt zum damaligen Zeitpunkt als modern, und zum gebildeten Umgang zahlreicher Frauen der Oberschicht gehörte es, sich darin zu üben. Dies führte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem Boom der Aquarellmalerei.[801] Weiterhin profitierte auch diese Unternehmung vom Patriotismus des frühen 19. Jahrhunderts, der zur vermehrten Förderung sogenannter „Britischer Kunst" führte. Auch wenn sich die kontinentalen Meister gerade in den unruhigen Zeiten der Französischen Revolution und der darauffolgenden Ära der Napoleonischen Kriege weiterhin eines weitaus höheren Umsatzes erfreuten, sammelte man auch zunehmend britische Werke.[802]

Bereits Roget stellte fest, dass der Aquarellmalerei in der Ausstellung der *Royal Academy* nicht die nötige Relevanz zugedacht wurde, die einige Akteure der auf-

[800] Zur Geschichte der Gesellschaft vgl. ROGET, Old Water-Colour; FENWICK, An outline of the history, S. 35–55; SMITH, The Watercolour as commodity S. 45–62; WILCOX, The Triumph of Watercolour. Zur Geschichte der Wasserfarben und ihrer Relevanz innerhalb Englands vgl. GREG SMITH, The Emergence of the Professional Watercolorist. Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760–1824 (British Art and Visual Culture Since 1750, New Readings), Burlington 2002; MARTIN HARDIE/BASAIL TAYLOR, The Romantic period. Water-colour painting in Britain, London 1967; MARTIN HARDIE/BASIL TAYLOR, The Victorian period. Water-colour painting in Britain, London 1968.

[801] Vgl. HARDIE, The eighteenth century; DERS., The Romantic Period, London 1967.

[802] Vgl. HOLGER HOOCK, Struggling against a Vulgar Prejudice, Patriotism and the Collecting of British Art at the Turn of the Nineteenth Century, in: Journal of British Studies, 49,3 (2010), S. 566–591.

strebenden Disziplin für notwendig hielten.[803] Die Akademie hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmende Konkurrenz, die nicht nur aus dem bürgerlich adligen Lager stammte, sondern auch aus den eigenen Reihen. Diese Ausdifferenzierung des künstlerischen Feldes lässt sich nicht nur innerhalb der *Royal Academy* konstatieren, sondern auch für andere Bereiche, wie es die voranstehende Untersuchung zur *British Institution* beweist.[804] Der Zusammenschluss zu einer Institution der Londoner Oberschicht bot neue Handlungsoptionen, um innerhalb des künstlerischen Feldes Einfluss zu erlangen. Darüber hinaus wird im Folgenden auch zu beweisen sein, dass das Genre der Aquarellmalerei ein Teil des „Expansionismus der Kunst" war.[805] Es kam zu einer stetigen Ausbreitung der künstlerischen Arbeit, die durch aufeinanderfolgende „Revolutionen" unterstützt wurde. So bildete sich zur hier besprochenen Institution schnell eine gegnerische Vereinigung aus Akteuren, die nicht in die *SPWC* aufgenommen wurden.[806] Die Gruppierung der *Associated Artists in Water Colours* gründete sich im Frühling des Jahres 1808 als direkte Gegenbewegung zur *SPWC*.[807]

Mit der *SPWC* wurde ein Genre des visuellen Ausdrucks ästhetisiert, das zuvor nicht als künstlerisch galt und diesen Status in erster Linie durch die Ausrichtung von Ausstellungen erhielt. Die Mitglieder bezeichneten sich nicht länger als Zeichner, sondern als Maler.[808] Den bürgerlichen Sammlern dieser Kunst war die Expansion des künstlerischen Feldes ebenfalls besonders gelegen, denn die Aquarellmalerei erfreute sich besonders in diesem Milieu einer hohen Beliebtheit.[809]

---

803 Vgl. ROGET, Old water-colour, I, S. 128–132.

804 Neben der Aquarellmalerei waren es auch die Kupferstecher, die für einen professionellen Status ihrer Arbeit kämpften, vgl. CELINA FOX, The Engravers Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth-Century London, in: London Journal, 2 (1976), S. 3–31. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts bildeten sich ebenfalls Institutionen, die Künstlern eine Organisationsmöglichkeit gaben. Ein Beispiel hierfür ist die *Society of British Artist*, deren Geschichte auch in der jüngeren Forschung weitestgehend Desiderat geblieben ist, vgl. HESKETH HUBBARD, An Outline History of the Royal Society of British Artists, London 1937.

805 Zum expansiven Charakter der Kunst vgl. RECKWITZ, Kreativität, S. 34–35.

806 Diese Ausdifferenzierung des Feldes als eine Folge von Revolutionen hat Bourdieu bereits für die Ausbildung des künstlerischen Feldes innerhalb Frankreichs des 19. Jahrhunderts konstatiert, vgl. BOURDIEU, Regeln, bes. S. 187–208.

807 Vgl. WILCOX, Triumph, S. 56–57. Die Konkurrenz der beiden Institutionen wurde bereits in den Anzeigen deutlich. So in der Ausgabe des *Morning Chronicles* vom 19. April 1808, in der in direkter Aufeinanderfolge für die vierte Ausstellung der *Society of Painters in Water Colours* im *Great Room No. 16* in der *Old Bond Street* geworben wurde. Die erste Ausstellung der *Associated Artist in Water Colours* zog in die alten Räume ihres Kontrahenten in der Lower Brook Street No. 20, vgl. THE MORNING CHRONICLE (London, England), Tuesday, April 19, 1808; Issue 12146, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

808 Vgl. ROGET, Old water-colour, S. 2–3.

809 Die hohe Popularität der Aquarellmalerei wird nicht zuletzt von den zahlreichen Lehrbüchern unterstrichen, die zu der Thematik veröffentlicht wurden, vgl. u. a. JULIUS CEASAR IBBETSON, Process of Tinted Drawing, London 1794; JAMES ROBERTS, Introductory Lessons, with Familiar Examples in Landscape. For the Use of Those Who Are Desirous of Gaining Some Knowledge of the Pleasing Art of Painting in Water Colours; to Which Are Added Some Clear And Simple

Durch das Sammeln von Aquarellmalerei gaben einige Londoner Sammler ihrem Ruf als Kenner das „gewisse" Surplus, was ihnen einen Distinktionsgewinn gegenüber der Konkurrenz verschaffte. Der Konsum von kulturellem Kapital in objektivierter Form konnte somit ein „Marker" besonderen Geschmacks sein – vor allem dann, wenn man hiermit eine neue Mode etablierte. Eine Praxis des Zeichnens wurde zum Malen aufgewertet. Sie trat somit in die Wirkungssphäre schlechthin ein. Sie wurde zur Kunst.[810] Zwischen den Künstlern, die in Öl arbeiteten, und den Aquarellmalern kam es im frühen 19. Jahrhundert wiederholt zu Friktionen, die sich in Ausstellungen, Vorträgen und dem Kampf um künstlerische Patronage äußerten.[811] Ferner lässt sich feststellen, dass mit der Ökonomisierung der Aquarellmalerei ein bis dahin privates Medium mehr und mehr in die Öffentlichkeit trat. Die Ausrichtung einer kommerziellen Ausstellung bestätigte das Medium ebenso in seiner Warenförmigkeit.[812] Die Kämpfe der Aquarellmaler um mehr Anerkennung und die Warenförmigkeit ihrer Produkte sind nicht distinkt voneinander zu betrachten, wie dies Smith forderte, vielmehr bedingen sie einander.[813]

Wie bei der *British Institution* war es zunächst notwendig für die Gesellschaft, angemessene Ausstellungsräume innerhalb Londons zu finden. Hierbei wurde auf bereits vorhandene Ausstellungsflächen zurückgegriffen. Für die ersten beiden Ausstellungen in den Jahren 1805 und 1806 mietete die *SPWC* Räume in der *Lower Brook Street 20* an. Das Gebäude wurde als Galerie konzipiert und gebaut. Es wur-

Rules […], London 1800. Viele der englischen Ratgeber wurden auch ins Deutsche übersetzt, vgl. CARINGTON BOWLES, The Art of Painting in Water Colours, Exemplified in Landscapes Flowers […], London 1797, DERS., Kunst mit Wasserfarben zu malen. Durch Beyspiele in Landschaften, Blumen u. s. w. erläutert, nebst Anweisung hinter Glas und Pastell zu malen, und die dazu erforderlichen Farben auf die leichteste und beste Art zu bereiten. Aus dem Englischen, nach der sechsten Original-Ausgabe frey übersetzt, und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt, Coburg 1798. Für eine ausführliche Auflistung und Kommentierung englischer Kunstratgeber und Lehrbücher vgl. DOBAI, Kunstliteratur des Klassizismus, Bd. 2, S. 1160–1215.

[810] Zur „illusio" als Voraussetzung eines künstlerischen Feldes vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 360–365.

[811] Die Vorlesungen von William Marshall Craig sorgten für unruhige Diskussionen in der Londoner Kunstwelt. Farington verfolgte diese in seinem Tagebuch besonders im Jahr 1805 intensiv und äußerte sein Missfallen gegenüber Craigs Theorien als Vertreter der angegriffenen Partei wiederholt: „Mary Smirke heard one of Craig's lectures at the Institute. – The Principal object of it seemed to be to shew the superiority of water over Coloured painting. – He encouraged to practice in Water Colour & by the example of Mr. Abott of Exeter who had produced in the Exhibitions pictures universally admired, invited them to acquire fame which might easily be obtained. He said Sir Joshua Reynolds had written something upon the quantity of shade in proportion to that of light which there ought to be in any composition, but Sir Joshua had not sufficiently defined it. […] She was disgusted at his presumption and folly, but what he said caused many claps of approbation from the ignorant auditors", DIARY, Farington Vol. VII, S. 2686. Zu Craigs Vorlesungen vgl. MATTHEW HARGRAVES, Great British Watercolors. From the Paul Mellon Collection at the Yale Center for British Art, New Haven, 2007, S. 2–3.

[812] Vgl. SMITH, The Watercolour as Commodity. S. 46–51.

[813] Ebd.

de von der Familie der Vanderguchts genutzt, die als Drucker, Maler und Kunsthändler aktiv waren. Darauf hatte Thomas Barker hier eine Ausstellung seiner Bilder, bis die Galerie in den Besitz von Henry Tresham überging. Tresham nutzte sie nach seiner Rückkehr aus Italien für eine Ausstellung mit dem saloppen Titel „Raphaels, Corregios and stuff", bevor er nach seiner Ernennung zum *Royal Academician* keine Verwendung mehr für die Räume hatte.[814]

Doch auch nach der Vereinbarung mit Tresham war die Vereinigung weiterhin auf der Suche nach einer neuen Ausstellungsfläche und verhandelte mit Auktionator James Christie über die Anmietung seiner Galerie, die zuvor von der *Royal Academy* genutzt wurde. Ab 1807 stellte die *SPWC* in den „old Academy Rooms" aus.[815] Darauf wechselte sie weiterhin ihren Ausstellungsort. Der Katalog von 1808 gibt Auskunft über die neue Galerie in der Nr. 16 „old Bond-Street, opposite Stafford-street (Removed from Pall-Mall)"[816]. In puncto Ortswahl beschritt die *Society of Painters in Watercolours* ebenso bekannte Wege wie die *British Institution* und suchte die Nähe zu anderen künstlerischen Institutionen. Die ständigen Ortswechsel waren nicht nur für die *SPWC* charakteristisch. Die privat gegründeten künstlerischen Vereinigungen wie der *St. Martin's Lane Academy*, *Society of Artists, Free Society of Artists* und *Shipley's Drawing School* hatten das Problem, keine Örtlichkeiten gestellt zu bekommen. Diese Organisationen bekamen ihren institutionellen Sitz nicht durch den König oder eine Reihe von Subskribenten finanziert, sondern mussten ihn zumeist aus den laufenden Einnahmen finanzieren, woran viele letztendlich scheiterten.

Der Schlüssel zum Erfolg war somit eine gut besuchte Ausstellung. Die *Society of Painters in Water Colours* bediente sich vielfältiger Möglichkeiten, um für ihre Ausstellung zu werben.[817] Neben Inseraten in der Zeitung wurden zahlreiche Plakate gedruckt, die insbesondere im Bereich der *Royal Exchange* aufgestellt wur-

---

814 Vgl. ROGET, Old water-colour, S. 201–202.

815 Die Größe und Lage der Räume war für die Positionierung der Gruppierung im Vergleich zu anderen künstlerischen Vereinigung wichtig und wurde deswegen bei der Auswahl der Räume genauestens überprüft: „The chairman stated that he had been, accompanied by three other members of the committee (Mrs. Shelley, Pyne & Hills) to examine the rooms in Pall Mall, formerly occupied by the Royal Academy but now in the possession of Mr. Christie, that of these rooms the dimensions of the largest were about 38 feet by 33. of the smallest 31 by 21. Mr. Gilpin reported that he had applied to Mr. Christie for the purpose of adjusting terms upon which these premises might be hired for the use of the society 6 that Mr. C. desirous of meeting theirs wishes had offered to secure the possession of them to the society & for the space of two months every spring as long as he continued himself to have any interest in them", ROYAL WATERCOLOUR SOCIETY, ARCHIVE, A1, Minutes and Proceedings of the Society, S. 20.

816 ANONYM, The Exhibition of the Society of Painters in Water Colours. The Fourth …, London 1808.

817 „The secretary was empowered to procure insertion for such advertisments in the publick papers as he may deem necessary as also to cause 500 posting bills to be ritend & affixed about town 50 of which to be posted on milled boards for shops. Two of them being intended for the Royal Exchange", ROYAL WATERCOLOUR SOCIETY, A 13, Proceedings of the Committees 1805–1809, S. 63.

den.[818] Die *SPWC* erhoffte sich, Händler und Kaufleute der *City* zum Sammeln ihrer Erzeugnisse zu bewegen.[819] Um den Produkten der Kunst und ihren Erzeugern das Antlitz der Einzigartigkeit zu geben, wurde die Mitgliedschaft der Gruppierung streng begrenzt. Die *Society of Painters in Watercolours* lehnte zahlreiche der Bewerbungen anderer Aquarellmaler ab und beschränkte die Zahl der ausstellenden Mitglieder. So sollten jedes Jahr nur zwei neue Mitglieder in die Gesellschaft gewählt werden, bis diese auf eine Anzahl von 26 anwuchs.[820] Weiterhin wurden einige „Fellow exhibitors" gewählt, die aber in ihren Rechten gegenüber den vollwertigen Mitgliedern eingeschränkt waren:

> Conditions. That such new members be called fellow exhibitors. That they shall have no share in the management of the society's offices the emoluments arising from the exhibition nor ever be called on to contribute towards any of the society's expenses. That they shall be admitted in the same manner that other members of the society have been elected according to the regulations 31 & c to 36. That such members shall be allowed to send their works not exceeding 5 for exhibition that the 45th clause among the regulations of the society shall equally bind the society to make good any damage sustained by the frames & glasses of such fellow exhibitors.[821]

Die *SPWC* verschärfte die Restriktionen, die an der *Royal Academy* kritisiert wurden, erheblich. Diese Ausschlusskriterien lassen konstatieren, dass sich die Londoner Kunstwelt ständig weiter ausdifferenzierte. Die Gesellschaft war bemüht, die Exklusivität ihrer Ausstellung zu erhalten. So sollten die Exponate keinesfalls vorher andernorts ausgestellt worden sein und weder vorher noch nachher in die Hände von Kunsthändlern oder Ladenbesitzern kommen.[822] Die Kunstwerke durften nicht dadurch herabgewertet werden, dass sie in einem anderen Rahmen bereits erfolglos angeboten worden waren. Sie mussten neu sein, damit sie bei Erwerb einem Käufer eine Abgrenzung gegenüber anderen Sammlern ermöglichten, zu denen er in Konkurrenz stand, der bei einem abgewerteten Produkt nicht möglich gewesen wäre. Eben dies galt auch nach Beendigung der Ausstellung, denn die Abgabe der Bilder im großen Umfang hätte die Exklusivität der Ausstellung zerstört. Das Kreativdispositiv des künstlerischen Feldes verbot einer Institution den Stillstand. Es ging von ständig neuen ästhetischen Ereignissen aus.[823] Weiterhin wurden Arbeiten zur Ausstellung und als Probestück zur Aufnahme in die Gesellschaft eingereicht, die nicht immer der Urheberschaft der Bewerber

---

[818] Vgl. ROYAL, A 13, Proceedings of the Committees, S. 47.

[819] Die Ausstellungen der *SPWC* animierten zahlreiche Akteure, Kunst zu sammeln, wie bspw. James Rivington Wheeler, vgl. WILCOX, Triumph, S. 46.

[820] Vgl. ROYAL, A1, Minutes and Proceedings of the Society, S. 29–30.

[821] ROYAL, A 13, Proceedings of the Committee, S. 23 [Hervorhebung im Original].

[822] Vgl. ebd., S. 18–19.

[823] Vgl. RECKWITZ, Erfindung, S. 54–89.

entstammten.[824] Die durch die Gesellschaft aufgestellten Regeln wurden somit von den Mitgliedern nicht nur infrage gestellt, sondern auch konsequent gebrochen.

Vor dem Start der Ausstellung musste zunächst die Hängung der Bilder erfolgen. Hier orientierte sich die *SPWC* an der *Royal Academy*, die hierfür ein Komitee etablierte. Während dieses Zeitraums durften alle anderen Mitglieder der Gesellschaft die Ausstellungsräume nicht betreten, weil häufig Streit über die richtige Position der Bilder in der Ausstellung entbrannte.[825] Diesbezüglich lassen sich Parallelen zur Berliner Ausstellung oder der *Royal Academy* ziehen. Ähnlich wie in anderen Institutionen kämpften viele der Künstler um einen Platz für ihre Objekte innerhalb der Ausstellung, der ihren Rang wiedergeben sollte. Zusammengefasst lässt sich feststellen: Je günstiger die Position des Kunstwerks innerhalb der Ausstellung, desto höher die Aussicht auf Erfolg. Im Gegensatz zu anderen Institutionen stellte die *SPWC* den Verkauf der Bilder in den Vordergrund. Bereits im Katalog fanden sich Hinweise darauf, nach welchen Regeln die Bilder verkauft werden sollten.[826] Verkaufte Bilder wurden als solche markiert, durften jedoch nicht vor dem Ende der Ausstellung entfernt werden.[827]

Die erste Ausstellung der Gesellschaft war ein voller Erfolg.[828] Dies schlug sich nicht nur in den Besucherzahlen und dem Verkauf zahlreicher Bilder nieder, sondern auch in den guten Kritiken. Über 11 000 Gäste sahen die erste Ausstellung, und der Profit von 279 £ wurde unter den Mitgliedern aufgeteilt.[829] Durch die Aufteilung des Gewinns konnte die Gesellschaft jedoch keine Rücklagen bilden, sodass man keine Ersparnisse für mögliche zukünftige Verluste bilden konnte. Hier dürfte ein Grund für den zeitweiligen Konkurs im Jahr 1812 liegen. Nur acht Jahre später kam es jedoch zur Neugründung.[830] Die Ausstellung konkurrierte mit anderen öffentlichen Ereignissen. Die Schau der *Royal Academy* kam dazu, ebenso wie die Ausstellung Joseph Mallord William Turners, der sich 1805 gegen die Ausstellung seiner Bilder in der *Royal Academy* entschieden hatte und stattdes-

[824] Vgl. ROYAL, A 13, Proceedings of the committee, S. 25.

[825] Vgl. ROYAL, A1, Minutes and Proceedings of the Society, S. 64.

[826] Der Ablauf des Verkaufs wurde im Katalog der *Society* erklärt: „A person attends in the room with a book, containing the Prices (independent of Frames and Glasses) of such pictures as are to disposed of; with whom the purchaser is requested to leave his card of address, with deposit of Ten per cent. For works of the value of Ten Guineas, or upwards; and Twenty per cent. For all Pictures of lower Price: the remainder to be paid within one month from the close of the Exhibition", The Exhibition of the Society of Painters in Water Colours. The Fifth. Now Open at the Great Room, Spring Gardens (removed from Old Bond Street.) Admittance, One Shilling. Catalogue Sixpence, London 1809, S. 5.

[827] LAWS AND REGULATIONS OF THE SOCIETY OF PAINTERS IN WATER COLOURS, Established in London, November 20, 1804, London 1823, S. 19.

[828] MORNING POST, Exhibition in Lower Brook Street, 23.04.1805, London England.

[829] Vgl. WILCOX, Triumph, S. 44–45.

[830] Vgl. ebd., S. 14.

sen eine eigene Galerie vorzog.[831] Auch unter den Mitgliedern der rivalisierenden *Royal Academy* fand die Ausstellung in einigen Fällen durchaus eine positive Aufnahme. Faringtон berichtet von seinem Besuch:

> The Exhibtion of Painters in Water Colors in Brook St. I went to. The works did not make so strong an impression on me as they appeared to have done on West, Hoppner and others. Hoppner on Thursday evening last expressed great admiration of Glovers drawings in particular. He said that He went from thence to Turner's Exhibition which after having seen the delicate and careful works at the former Exhibition where so much attention to nature was shewn, Turner's room appeared like a Green Stall, so rank, crude & disordered were his pictures. My opinion is that Glover's drawings are too artificial, – too equally detailed & finished, – and want that feeling & judicious expression which denotes a powerful & masterly mind & hand.[832]

Die Konkurrenz hatte somit deutlich im Blick, welche Rivalen sich anschickten, die Einnahmen anderer streitig zu machen. Die *Royal Academy* hatte von nun an einen weiteren Gegner, der in seiner Anfangsphase viel Aufmerksamkeit bekam. Die durch die Mitglieder der *SPWC* in den ersten Jahren erzielten Gewinne waren hoch. Im Jahr 1806 belief sich der addierte Gesamterlös der Mitglieder allein aus dem Verkauf der Bilder auf 2597 £, 3 s, 6 d.[833] Die höchsten Einnahmen unter den Künstlern erzielte John Glover mit 565 £, 19 s.[834] Glover versuchte sich wie viele andere Mitglieder der *Society* auch in weiteren Bereichen der Kunst und stellte bspw. ab 1810 Ölgemälde bei der *British Institution* aus.[835] Durch die Eintrittsgelder und den Erlös aus dem Verkauf der Kataloge wurden noch einmal zusätzliche Einnahmen von 448 £, 18 s für die gesamte Vereinigung erzielt.[836]

---

831 Vgl. LUKE HERRMANN, J. M. W. Turner, New York 2007, S. 22–23. Turner stand bereits seit 1803 mit einigen der Mitglieder der *Royal Academy* in Konflikt. Seine Entscheidung, in jungen Jahren eine eigene Galerie einzurichten, in der er zahlreiche seiner Werke zeigte, und weniger Arbeiten in die Ausstellung der *Royal Academy* zu senden, führte bei zahlreichen Künstlern zur Kritik. Das selbstbewusste Auftreten in der Repräsentation seiner eigenen künstlerischen Erzeugnisse deckte sich mit seinem Auftreten im Rat der Akademie, wo Turner u. a. mit Joseph Farington in Konflikt geriet. Doch auch, wenn die Konflikte in der Regel auf das Naturell Turners zurückgeführt werden, ist nicht von der Hand zu weisen, dass Turners Streit und Absetzung von der *Royal Academy* in einer Zeit erfolgte, in der ähnliches Handeln gehäuft zutage trat. Zu Turner und der *Royal Academy* vgl. WILTON, Turner, S. 62–75.

832 DIARY, Farington Vol. VII, S. 2554–2555.

833 Die Preise sind aufgeschlüsselt in Pounds (£), Shilling (s) und Penny (d), vgl. ROYAL WATERCOLOUR SOCIETY, ARCHIVE, Proceedings of the Committee A 13, S. 44.

834 Vgl. ebd., S. 43.

835 Glover stellte Arbeiten von 1810–1827 bei der *British Institution* aus, vgl. GRAVES, The British Institution, S. 216–217.

836 Vgl. ROYAL, Proceedings of the Committee A 13, S. 53.

Der Erlös aus dem Verkauf bei der *SPWC* stieg in den folgenden Jahren steil an, sodass bereits im Jahr 1807 ein Gewinn von 4380 £, 1 s. aus dem Verkauf der Gemälde erzielt wurde.[837] Erneut stand Glover mit Verkaufseinnahmen von 901 £, 19 s. an der Spitze der Liste.[838] Auch die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern und den Katalogverkäufen stiegen leicht an, sodass 471 £, 7 s. und 10½ d nach Abzug der Kosten auf die Mitglieder verteilt wurden.[839] Unter den Käufern befanden sich viele Sammler, die auch in der *British Institution* in Erscheinung traten, wie George Leveson-Gower, Marquis von Stafford, der 1808 u. a. Heaphys Bild „Boys disputing over their day's sport" für 50 Guineas von Thomas Heaphy kaufte.[840] Heaphys Arbeiten waren stark von der holländischen Genremalerei beeinflusst und seine Bilder ländlicher Szenen erfreuten sich großer Beliebtheit, sodass er ab 1807 als Mitglied der Vereinigung regelmäßig hohe Verkaufserfolge erzielte.[841]

Mit der *SPWC* entstand 1805 eine neue Institution innerhalb der Londoner Kunstlandschaft. Hohe Besucher- wie Verkaufszahlen weisen darauf hin, dass die von den Mitgliedern gewählte Strategie, eine eigene Institution zu gründen, ein voller Erfolg war. Man passte sich den Strukturen des vorgegebenen Marktes an und veränderte diese an einigen entscheidenden Punkten. So konnte die *SPWC* durch Kopie und geschickte Abwandlung die Grundkonstanten der Kunstausstellung in London beibehalten: Man bildete ein Gremium, das eine bekannte Galerie der Stadt anmietete, eine Auswahl an Bildern traf, eine gewisse Zahl an Künstlern ausschloss und für die Ausstellung warb. Dennoch unterschied sich die Gesellschaft dadurch, dass sie nur den Mitgliedern erlaubte, auszustellen, und lediglich Aquarellmalerei zuließ und keinerlei Abweichung hiervon duldete. Der offene Verkauf der Bilder war zwar nicht neu, aber es wurde darauf Wert gelegt, dass die Arbeiten nicht in die Hände von Ladenbesitzern und Kunsthändlern kamen, sodass man sich klar von diesen Gruppierungen abgrenzte. Der Zusammenschluss einiger Aquarellmaler und die Ausrichtung einer Ausstellung von Malern – und nicht von Zeichnern – trug darüber hinaus einen weiteren „feinen Unterschied" mit sich: Er schuf eine neue Kunstform, indem ihr eine Öffentlichkeit gegeben wurde.

---

837 Vgl. ebd., S. 69.

838 Vgl. ebd., S. 67.

839 Vgl. ebd., S. 71.

840 Einige der im Archiv verwahrten Kataloge sind mit Notizen zu den Preisen der Gemälde versehen, vgl. ROYAL WATERCOLOUR SOCIETY, ARCHIVE, Society of Watercolours C1, 1805–1815, The Exhibition of the Society of Painters in Water Colours, the Fourth, Now open. At the great rooms […], London 1808, S. 11.

841 Bereits 1808 hatte Heaphy Einnahmen über 673 £, 1 s. Auch in den darauffolgenden Jahren erzielten seine Arbeiten regelmäßig hohe Preise, vgl. ROYAL, Proceedings of the Committee A 13, S. 104.

4.4 Die Opernloge der Berliner Akademie der Künste

Die Berliner Akademie der Künste trat nicht nur durch die alljährliche Ausstellung in Erscheinung, sondern auch durch das Engagement und die Teilnahme in weiteren Bereichen der Berliner Öffentlichkeit. Theater- und Opernaufführungen waren im späten 18. Jahrhundert wesentliche Ereignisse einer höfischen wie auch bürgerlichen Gesellschaft, die Möglichkeiten zur Unterhaltung, Bildung und gesellschaftlichen Distinktion boten. Zwar ist die „Verbürgerlichung des Theaters" ein feststehender Begriff in der Forschung, aber in der Praxis war das Theater innerhalb des deutschsprachigen Gebiets bis in das späte 19. Jahrhundert durch sein Publikum, die Auftraggeber und die finanzielle Seite weiterhin fürstlichen Einflüssen ausgesetzt.[842] Bürgerliches und höfisches Leben standen gewissermaßen in Fragen der Finanzierung und Umsetzung in einer gegenseitigen Abhängigkeit. Aufgrund der erheblichen Kosten, die Residenztheater verursachten, wurden die Bühnen mehr und mehr für den Konsumenten geöffnet, sodass neue gesellschaftliche Kreise ins Theater Einlass fanden. Damit war das Theater auf unterschiedlichste Einnahmequellen für die Finanzierung angewiesen. Dass das Theater auch immer noch Teil des Hofzeremoniells war, zeigte sich auch beim Neubau von Theatergebäuden, die meist weiterhin der Repräsentation des Fürsten verpflichtet waren. So wäre es in Berlin ohne die Unterstützung des Königs nicht zum Theaterneubau gekommen, und der laufende Spielbetrieb war ebenso von seiner finanziellen Zuwendung abhängig wie im 18. und 19. Jahrhundert die Institution Nationaltheater ein Mittel der Repräsentation blieb.[843] Die hohen Kosten für den Spielbetrieb machten das Theater somit von den zahlenden Bürgern abhängig, die das Schauspiel zur Bildung und zum Zeitvertreib für sich entdeckten.[844] Als im doppelten Sinne „Bühne" der Berliner Öffentlichkeit hatten die Aufführungen Funktionen, die denen der Berliner Akademie der Künste ähnelten, und in Teilen waren die beiden Institutionen miteinander verflochten, was bspw. durch personelle Verbindungen besonders deutlich wird.[845] In der Regel stellten in vielen Residenzstädten der Adel und das gehobene Bürgertum einen Großteil der

[842] Vgl. UTE DANIEL, Vom fürstlichen Gast zum Konsumenten. Das Hoftheaterpublikum in Deutschland vom 18. zum 19. Jahrhundert, in: HANS ERICH BÖDEKER/PATRICE VEIT/MICHAEL WERNER (Hg.), Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 347–385; DIES., Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, bes. S. 21–65.

[843] Vgl. CAROLA AGLAIA ZIMMERMANN, Das Berliner Nationaltheater von Carl Gotthard Langhans, in: KLAUS GERLACH (Hg.), Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Berlin 2009, S. 21–46, hier bes. S. 35, S. 43–46.

[844] Vgl. DANIEL, Konsumenten, S. 350–355.

[845] So stand der Operndekorateur unter Aufsicht der Akademie, vgl. GStA PK Berlin, I HA Rep. 76. alt III, Nr. 26, Bl. 26r; zahlreiche Dekorationen des neuen Nationaltheaters stammten von Mitgliedern der Akademie. Die Reliefe des Theaters stammten bspw. von Schadow, vgl. ZIMMERMANN, Nationaltheater, S. 32.

Logenmieter und Abonnenten, wohingegen die einkommensschwachen Bevölkerungsschichten auf die hinteren Ränge verwiesen waren. Da das zahlende Publikum eine gewisse Unterhaltung einforderte, waren es weniger die Stücke des sogenannten „Bürgerlichen Theaters" von Autoren wie Lessing, Goethe und Schiller, die auf einem Großteil der Bühnen gespielt wurden, sondern in erster Regel populäre Arbeiten wie bspw. die Stücke August von Kotzebues.[846] Das Berliner Nationaltheater galt allgemeinhin als ein Ort, der die Interaktion zwischen Publikum und Darstellern durch Zurufe und Gemütsäußerungen erlaubte, im Gegensatz zum Weimarer Hof- und Nationaltheater unter der Leitung Goethes.[847]

Die Opernloge, die die Akademie der Künste zugestanden bekam, war somit Ausdruck ihrer Stellung im Staat und bedeutete für die Mitglieder auch einen Zuwachs an symbolischem Kapital. Die Leitung der Berliner Akademie der Künste versuchte, ihr mit der Reform einen neuen Rang innerhalb der Gesellschaft zu verschaffen. Dieser äußerte sich nicht nur in der neuen finanziellen Ausstattung der Akademie und der wachsenden Zahl neuer Mitglieder, sondern auch in weiteren Zugeständnissen symbolischer oder materieller Art wie bspw. der Opernloge. An der Loge der Akademie lassen sich eine Reihe feldinterner Mechanismen und Spielregeln nachvollziehen: Sie diente einerseits dazu, der neuen gesellschaftlichen und staatlichen Position der Akademie der Künste Ausdruck zu verleihen; sie stellte über die Verteilung der Plätze die innere Hierarchie der Akademie dar und spiegelte internen Streit und Kampf unter ihren Mitgliedern wider; und sie ermöglichte ihr, ihr Engagement innerhalb staatlicher kultureller Instanzen – wie dem Theater – fortzuführen und auch Einfluss innerhalb der Institution Theater geltend zu machen.

Die Mitglieder der Akademie der Künste versuchten, ihre Institution in immer mehr Instanzen der Öffentlichkeit zu verankern. Hierzu war es wichtig, Einfluss über einen wichtigen visuellen Aspekt des Theaters zu verdeutlichen: das Bühnenbild. Nach ihrem neuen Reglement oblag die Aufsicht über den Operndekorateur bei der Akademie:

> Wegen der hiesigen Operndekoration: 8. Endlich wurde über die diesjährigen Operndekorationes und besonders die der Oper Darius, […] ein sehr nachtheiliges Urtheil gefället; und der nach dem 3§ des neuen academischen Reglements, die von dem Operndekorateur ausführende Ideen der Academie jeder Zeit zur Prüfung und Billigung, vorgelegt werden sollen, so wird es darauf ankommen wie dies für die Zukunft geltend zu machen.[848]

[846] Vgl. DANIEL, Konsumenten. S. 350–356.

[847] Zur Interaktion zwischen Publikum, Schauspielern, Theaterleitung und Kritik in Berlin und Weimar zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. ERIKA FISCHER-LICHTE, Theater als öffentlicher Raum, in: KLAUS GERLACH (Hg.): Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Hannover 2009, S. 47–60.

[848] GStA PK Berlin, I HA, Rep. 76. alt III, Nr. 26, Bl. 22r.

Die Operndekoration war als ein visuell öffentliches Element einer staatlich regulierten Einrichtung ein wichtiger Punkt für die Akademie der Künste, um ihrer Expertise auf diesem Gebiet Ausdruck zu verleihen. Erntete die Dekoration übermäßige Kritik, fiel diese auch auf sie selbst zurück. Das französische Komödienhaus, das seit der Gründung des Berliner Nationaltheaters als Spielstätte diente, konnte das Aufkommen von Gästen immer weniger bewältigen, sodass ab 1795 Pläne für einen Neubau oder eine Erweiterung des Baus immer konkreter wurden.[849] Auf Anregung August Wilhelm Ifflands genehmigte Friedrich Wilhelm III. am 24. Januar 1800 einen Neubau des Theaters. Auch wenn der Auftrag dafür an Carl Gotthard Langhans ging, versuchte der junge Architekt Hans Christian Genelli mit der Unterstützung der Akademie, den König zu einem Wettbewerb zu bewegen, der über den Neubau entscheiden sollte. Auch wenn Friedrich Wilhelm III. dieses Ansinnen relativ schroff ablehnte, lässt sich ein weiteres Mal der Versuch der Akademie erkennen, sich als Richterin des guten Geschmacks innerhalb des preußischen Staates zu profilieren und vor allem mehr Einfluss über die wichtigen öffentlichen Bauvorhaben zu erlangen.[850]

Der neue Kurator Friedrich Anton von Heinitz setzte sich dafür ein, dass der Akademie wie einst eine Loge im königlichen Opernhaus zugestanden wurde. Schließlich sei bereits die alte Loge nicht „ohne Absicht" an sie vergeben worden.[851] So könnten die Künstler in der Oper ihren „Geschmack verfeinern und reinigen", wenn sie bspw. Rücksicht auf das „Costume" der Schauspieler nehmen würden.[852] Die Akademie bekam bald darauf ihre Loge zugesprochen. Einige der Stühle dort wurden gegen Bänke ausgetauscht, sodass mit fünf Stühlen und drei Bänken 25 Zuschauer Platz fanden. In der Spielzeit von 1788 standen der Akademie 192 Billets zu. Diese sollten nun je zur Hälfte an Männer und an Frauen vergeben werden und wurden an 17 männliche Mitglieder verteilt. Der Direktor und die Rektoren der Akademie bekamen jeweils zwölf Billets zugestanden, alle ordentlichen Mitglieder je zehn.[853] Das Schema zu den Billets für die Frauen sollte wie folgt lauten: „Billets d'entrée pour la Loge de L'academie [sic!] des Arts pour le Janvier 1788 ls No: p. une Dame" und für die Herren „Billet d'entrée pour la Loge de L'academie [sic!] des Arts pour le Janvier 1788 ls No. pour un homme".[854] Zwischen den Angehörigen der Akademie kam es wiederholt zum Streit über die Vergabe der Plätze, sodass sich Heinitz genötigt sah, diese Streitereien von offizieller Seite zu unterbinden und die Regeln für die Platzvergabe zu präzisieren:[855]

---

[849] Vgl. ZIMMERMANN, Nationaltheater, S. 21–46.
[850] Vgl. ebd., S. 38–46.
[851] Vgl. GStA PK Berlin, I HA, Rep. 76. alt III, Nr. 26, Bl. 1r.
[852] Ebd.
[853] Vgl. ebd. Bl. 3r–4v.
[854] Ebd., Bl. 4v.
[855] Zur Kulturgeschichte des Streits vgl. FÜSSEL, Gelehrtenkultur, bes. S. 188–331; DERS., Zweikämpfe des Geistes. Die Disputation als Schlüsselpraxis gelehrter Streitkultur im konfessionellen

> Ich vernahm sehr ungern, daß bey der letzten Oper, solche Scenen vorgefallen sind, die [man] fast unter die unanständigen rechnen kann. Da mir seine königl. Majestät eine Loge für die Academie bewilligt haben, so wünsche ich auch, daß niemand sich dieser Gnade unwürdig mache, und daß Ordnung und Anstand dabey beobachtet werde. Ich behalte mir also vor jedesmal den selbst zu benennen, der die Auftheilung der Billets, nach den nummerierten Plätzen und den mir vorgelegten Plan, besorgen wird, und erwarte ich, daß keiner sich eines Platzes anmaßen wird, der nicht der erhaltenen Nummer bezeichnet ist: sollte dieses aber geschehen, so würde denjenigen nie wieder ein Billet zu Theil werden.[856]

Neben der Platzvergabe war es in einigen Fällen offenbar auch zum Streit wegen eingeschränkter Sicht gekommen: „Die Damen werden zwar, wo möglich in den vorderen Reihen placiret werden, aber man erwartet auch von ihnen, daß sie keinen hohen Kopfputz haben."[857] Bei der Verteilung der Plätze wurde daraufhin die Rangordnung der Akademie das zentrale Kriterium: „[D]aß dem wirklichen engeren Ausschuß der Academie, welcher in den wöchentlichen Conferenzen Sitz und Stimme hat Vorzug gebühren, scheint der Lage der Sache angemessen."[858] Zu diesem engeren Kreis zählten Direktor, Vizedirektor, Rektores, Assesores und Sekretarius.[859] Hierauf folgten die Professoren oder Zeichenmeister der Akademie Eckert und Lütke, denen jeweils zehn Stimmen zugesprochen worden. Daran anschließend fanden sich die zehn ordentlichen Mitglieder der Akademie, die nach dem Reglement der Akademie in den monatlichen Versammlungen Sitz und Stimme hatten und zusammen 60 Stimmen auf die Karten bekamen.[860] Den Ehrenmitgliedern und auswärtigen Mitgliedern wurden ebenfalls einige Stimmen zugesprochen, die Frauen der Mitglieder wurden bei dieser Platzvergabe nicht beachtet: „Ich betrachte die Academie als eine Gesellschaft von Männern mit gleichen Rechten, und habe deshalb auf die Weiber und Kinder ihrer Mitglieder keine Rücksicht nehmen können."[861] Feste Plätze bekamen jedoch nur Rode und Chodowiecki, die restlichen Mitglieder der Akademie mussten um die Vergabe der

Zeitalter, in: HENNING JÜRGENS/THOMAS WELLER (Hg.), Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte in Mainz, Beiheft 95), S. 159–178. Allgemein zur Geschichte des Streits vgl. GEBHARD (Hg.), StreitKulturen; BAUMANN (Hg.), Streitkultur; LAUREYS (Hg.), Die Kunst des Streitens. Zur Praxeologie in der Frühen Neuzeit Forschung unter Aspekten der ständischen Ordnung, der Performanz, des Konflikts und der Materialität vgl. FÜSSEL, Relationale Gesellschaft.

856 GStA PK Berlin, I HA Rep. 76. alt III, Nr. 26, Bl. 5r.

857 Ebd., Bl. 5v.

858 Ebd., Bl. 7r.

859 Zu diesen zählten „Rode, Chodowiecki, Meil (junior), Frisch, Meil (senior), Bergen, Puhlmann, Schadow, Moelter und der Secretair", die alle zehn zusammen 150 Stimmen auf sich vereinten, ebd., Bl. 7r.

860 Krüger, Rosenberg, Genelly, Francke, Loos, Bettkober, Bardou, Graf, Darbes, Tassaert, vgl. ebd., Bl. 7v.

861 Ebd., Bl. 10r.

Plätze losen.[862] Diese Tickets konnten jedoch nicht an Familienmitglieder abgegeben werden, da die Akademie fürchtete, durch Logengäste diskreditiert zu werden, die nicht die nötigen habituellen Eigenschaften auf sich vereinten, um einem Theaterbesuch absolvieren zu können: „Da die Ehre der Academie eine gewiße circumspection ihrer Mitglieder zur Pflicht macht, so können keine Billets, an Leute von geringen Stande, gesetzt auch sie gehören zur Familie […], abgelaßen werden."[863] Die Leitung der Akademie maß der Sozialisation innerhalb der Organisation somit viel Bedeutung zu, da sie davon ausging, dass die Mitglieder im Gegensatz zu Teilen ihrer Familien die nötigen Umgangsformen besitzen würden, damit man weder sie selbst noch die Akademie in Misskredit ziehe.

Aufgrund der wechselnden Zahl der Mitglieder und Vorstellungen war die Vergabe der Plätze und Anzahl der Karten für jede Spielzeit neu zu regeln, sodass sich auch immer wieder einzelne Mitglieder bei der Platzvergabe benachteiligt fühlten. Hinzu kam, dass bei der Verteilung einige Akteure beachtet wurden, die für einen Teil der Mitglieder nicht unmittelbar zur Akademie gehörten. Die Aufteilung der Billets erklärte Heinitz zur Chefsache:

> Seine hochfeyerlichen Excellenz haben Sich, nach dem Inhalten des in beygesandten Acten, befindlichen Circularis vom 19 October 1788, die Ernennung desjenigen höchstselbst vorbehalten welcher die Auftheilung der Opernbillets übertragen werden soll. Der Carneval ist bereits angekündigt, und dem Vernehmen nach, sollen vom 6ten künftigen Monaths an, 12 Opern aufgeführt werden. Die Academische Loge enthält 25 Plätze exclusive 25 Plätze exclusive No 1 über welchen Ew. Excellenz ja jedesmahl höchstselbst disponiren. Es werden 12 Opern angenommen, macht also 300 Plätze. Nach der in Actis befindlichen Note vom 30ten December […] haben Euer Excellenz die Ausgabe der Billets für einen jeden höchst selbst bestimmt und nach Maßgabe des Tableau zum neuen Reglement wären nunmehr folgende Participienten I. Beym hohen Curatorio 1. Des Herren Geh. Finanzrath Geisler 2. Bergrath Moelter II. beym academischen Senat.[864]

Bei der Verteilung der Karten wurde nun der Kurator neben zwei Verwaltungsbeamten zuerst bedacht, bevor der akademische Senat an die Reihe kam. An der Stelle von zwölf Karten im Jahr 1789 werden 1790 lediglich acht Karten abgegeben. Die Privilegien der Akademie wurden nun von einem weiteren Kreis von Akteuren beansprucht. Bergrath Moelter, der für die Verteilung der Billets zuständig war, wurde daraufhin erneut von Mitgliedern der Akademie für die Verteilung kritisiert: „Da sich verschiedentlich einige der Herrn Mitglieder der academie gegen mich geäußert, daß sie bei der Vertheilung der Opera Billets darunter lit-

[862] Vgl. ebd., Bl. 10r.
[863] Ebd., Bl. 10v.
[864] Ebd., Bl. 13r.

ten[…], auf das ganze in dem Tableau zum academischen Reglement aufgeführte academische Personal Rücksicht genommen wird."[865] Die vielfältigen Ansprüche auf die Opernbillets der Akademie konnten auch zu Missverständnissen bei deren Vergabe führen, die bei einigen Akteuren eine Ehrkränkung zur Folge hatten. Die Billets führten zu einer weitaus dynamischeren Sitzplatzvergabe, als dies bspw. bei der festen Bestuhlung in frühneuzeitlichen Kirchen der Fall war. Konflikte um die Platzvergabe entzündeten sich dennoch, und auch, wenn sie weitaus flüchtiger waren, sind sie aufschlussreich für die Selbstverortung der Akteure innerhalb der relationalen Gesellschaft. Der Oberkonsistorialrat Friedrich Gedike, der vor allem als Pionier der preußischen Schulreformen und „Universitäts-Bereiser" bekannt ist und auch als Mitglied der Akademie der Künste geführt wurde, hatte im Februar 1791 einem weiblichen Gast seine Karte für die Loge der Akademie der Künste gegeben, die jedoch durch eine Änderung im Spielplan bereits für ungültig erklärt wurde. Der im Waisenhaus aufgewachsene Gedike kam nach seinem Theologiestudium in Frankfurt (Oder) 1775 als Privatlehrer nach Berlin und machte darauf eine ansehnliche Karriere im preußischen Bildungswesen. Nun sah er seine Ehre[866] durch diesen Vorfall einer „Kränkung" exponiert:[867]

> Diese mir von euer Hochwohlgeboren zugefügte Kränkung ist mir in der That höchst unangenehm, und ich habe die gerechteste Ursache mich darüber laut zu beschweren. Indessen hat mich Herr Geheimrath Moelter gebeten diesmal die Klage gegen Euer Hochwohlgeboren, die ich bei des Ministers Excellenz anbringen wollte, fallen zu lassen. Ich hoffe jedoch, dass Euer Hochwohlgeboren uns künftig ähnliche Verdrießlichkeiten und Beleidigungen ersparen werden.[868]

Der in Vertretung arbeitende Sekretär Louis berief sich in seiner Verteidigungsstrategie auf sein professionelles Handeln: „Ich wircte also nach Vorschriften." Diese gaben lediglich vor, wie viele Karten für jedes Mitglied der Akademie zu vergeben waren: „Dieses Notatum wurde befolgt, da aber die Oper wider die erste Ankündigung mit einem Mahle verändert und nachher suspendiert worden, so ergab sich dadurch die Vermuthlichkeit des noch in Händen gehaltenen Billets."[869]

---

865 Ebd., Bl. 16r.

866 Laut Martin Dinges ist Ehre „ein Code, der sich aus Wörtern, Gesten, Handlungen und deren Unterlassung" konstruiert, MARTIN DINGES, Die Ehre als Thema der historischen Anthropologie, in: KLAUS SCHREINER/GERD SCHWERHOFF (Hg.), Verletzte Ehre, Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 5), Köln 1995, S. 29–62, hier S. 53; DERS., Ehrenhändel als kommunikative Gattungen. Kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit, in: Archiv für Kulturgeschichte 75 (1993), S. 359–393; SIBYLLE BACKMANN (Hg.), Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Colloquia Augustana, Bd. 8), Berlin 1998.

867 Ebd., Bl. 19 r–20r.

868 Ebd., Bl. 18r–18v.

869 GStA PK Berlin, I HA Rep. 76 alt III, Nr. 26, Bl. 19r–19v.

Der Sekretär führte weiter aus, dass hierauf eine neue Berechnung der zu vergebenen Karten vorgenommen wurde und dass es in diesem Verlauf zu Komplikationen gekommen sei:

> Es traf sich aber nun hier liegt der Grund des unangenehmen Vorfalls: so daß verschiedene Herren des academischen Senats, klagen über Unzulänglichkeit der Anzahl der erhaltenen Opernbillets geführt hatten, wodurch die Verdrießlichung entstanden, verschiedene Namen derjenigen Participienten auszustreichen, welche außer der academischen Loge andere Gelegenheiten hatten die Oper zu sehen. Diese durch das Ausstreichen verkürzte Liste erhielt ich, mit der eigenhändigen Bemerkung meines Chefs.[870]

Der Sekretär machte in seiner Verteidigung deutlich, dass er lediglich seine Pflicht ausgeübt und Weisungen befolgt habe. Des Weiteren wies er darauf hin, dass die Neuvergabe der Karten zumeist nicht zu Problemen geführt habe, weil diese bereits acht Tage zuvor auf der Akademie durch den Pedell und den Schreiber selbst angekündigt wurde.[871] Dennoch wurde Verständnis für die Kränkung geäußert. Es handle sich hierbei um einen „unangenehmen Vorfall, […] daß ich so viel Aufsicht auf mich selbst nehmen werde, wohlbedürftig niemand, viel weniger dieselben, zu belaidigen“[872].

Gedike antwortete darauf, dass er das Schreiben dazu verwenden werde, dem „auswärtigen Frauenzimmer“ den Hergang des „unglücklichen Missverständnis“ zu erklären. Für ihn bestand die Problematik des Falls darin, dass es eine auswärtige Frau getroffen habe, die vor der zweiten Aufführung abgereist sei und der Vorfall nun besonders als sein Fehler interpretiert werde.[873] Gedike unterließ bei seinem Antwortschreiben nicht die Gelegenheit, seine arrivierte Stellung innerhalb der preußischen Verwaltung zu verdeutlichen und seine Unabhängigkeit von jeglichen Gratifikationen des Akademiesystems herauszustellen:

> Hätte ich übrigens nur im Geringsten ahnen können, dass das in meinen Händen befindliche Billet ungültig gemacht worden ist, so würde ich ihr sehr leicht in einer anderen Loge einen Platz haben verschaffen können. Aber da mein Billet für die Academieloge auf einem der besten Plätze lautetet (es war Nr. 3), so glaubte ich, ihr gerade dieses Billet einen desto größerer Gefälligkeit erzeigen zu können, und es müßte mir hinterher umso unangenehmer sein, zu hören, welche unangenehme Verlogenheit und Kränkung ich für meine vermeinte Gefälligkeit aufgesetzt hatte.[874]

[870] Ebd., Bl. 19v–20r.
[871] Vgl. ebd., Bl. 20r.
[872] Ebd., Bl. 20v.
[873] Vgl. ebd, Bl. 21r.
[874] Ebd., Bl. 21r.

Der Fall verdeutlicht, dass sich in der Berliner Oper Funktionsträger verschiedenster Organisationen begegneten und die Möglichkeit, über Freikarten zu verfügen, die gesellschaftliche Position der jeweiligen Akteure symbolisch mit ihrer Position im sozialen Raum korrelierte. Wurde dieses Recht infrage gestellt, so bedeutete dies für den jeweiligen Akteur eine Kränkung, da andere Kontrahenten und Mitstreiter diese Infragestellung eines gesellschaftlichen Privilegs beobachten konnten. Dass die Ursache des Konflikts ein Missverständnis war, hatte wenig Relevanz für die zeitweilige Eskalation, sondern beweist vielmehr, dass soziale „Aufsteiger" beim leisesten Verdacht, ihre Position werde infrage gestellt, zum offenen Konflikt bereit waren. Gedike, ein sozialer Aufsteiger, der durch den Erwerb kulturellen sowie sozialen Kapitals zu einem erhöhten Maß an symbolischem Kapital gekommen war, wählte für die Beseitigung der erfahrenen Kränkung die schriftliche Beschwerde bei der Akademie mit der klaren Drohung, dass er jederzeit bereit wäre, sich an die nächst höhere Verwaltungsinstanz zu wenden. Er ist ein Beispiel dafür, dass „soziale Mobilität" durchaus möglich war und von der Ehre und dem Ansehen, welche ein Akteur zugesprochen bekam, abhing.[875] Gedike war gewillt, die erstrittene Position zu verteidigen. Der beschuldigte Sekretär argumentierte, dass er lediglich seine Pflicht erfüllt habe. Die Loge der Akademie wurde beim Streit um Freikarten und die belegten Plätze so häufig zur „Bühne" eines Schauspiels, das den Rang der am künstlerischen Feld beteiligten Akteure verhandelte. Daneben veranschaulichte das Zugeständnis einer Loge an die Akademie, dass diese wieder einen wichtigeren gesellschaftlichen Rang errungen hatte. In der Frühphase der Reform der Akademie konnte die Position der Institution innerhalb der Berliner Öffentlichkeit durch die Opernloge verdeutlicht werden.

Die Opernloge schuf der Akademie der Künste einen Platz in der Öffentlichkeit Berlins. Das Theater war im späten 18. Jahrhundert ein Distinktionsmittel für Bürgertum und Adel gleichermaßen. Die teuren Logenplätze, die den Mitgliedern für ihre Leistung als Teil einer staatlichen Institution und ihre Fortbildung vergeben wurden, waren eine moderne Gratifikation, da sie sich nicht nach dem Stand qua Geburt bemessen wurden. Im Theater flossen die Welten der bürgerlichen Gesellschaft und der stratifizierten Gesellschaft der Frühen Neuzeit ineinander. Dieser soziale Interaktionsraum war keinesfalls unabhängig vom Adel, sondern beruhte auf dessen Förderung, wie der Neubau und auch die Unterstützung der Akademie deutlich machen. Die Sitzordnung in der Loge und die Verteilung der Karten transportierten die Konflikte der Mitglieder auf eine weitere Ebene. So

875 Vgl. INGRID BÁTORI, Soziale Schichtung und soziale Mobilität in der Gesellschaft Alteuropas, in: ILJA MIECK (Hg.), Soziale Schichtung und soziale Mobilität in der Gesellschaft Alteuropas. Berlin 1984, S. 8–28; MARIAN FÜSSEL, Die feinen Unterschiede in der Ständegesellschaft. Der praxeologische Ansatz Pierre Bourdieus, in: MARIAN FÜSSEL/THOMAS WELLER (Hg.), Soziologische Theorie und Ständische Gesellschaft. Theorien und Debatten in der Frühneuzeitforschung (Themenheft der Zeitsprünge 15/1), Frankfurt a. M. 2011, S. 24–46.

wurden soziale Hierarchien in der Praxis durch die Vergabe der Karten und die Verteilung der Sitze sichtbar. Da die Plätze nicht auf Dauer vergeben waren, konnten die einzelnen Mitglieder eine Verbesserung oder Verschlechterung ihres Rangs innerhalb der Akademiehierarchie ablesen. Beschwerden und Konflikte bezüglich der Karten beweisen, dass die jeweiligen Mitglieder diesem „Spiel" um die Verteilung des symbolischen Kapitals Bedeutung zugemessen haben. Daneben mehrten sich durch die Verflechtungen zwischen dem Theater und der Akademie die Indizien dafür, dass die Akademie ständig versuchte, ihre Kompetenzen innerhalb des preußischen Staates zu erweitern. Dieser Kampf um ein Mehr an Einfluss spielte sich ebenso in der Öffentlichkeit ab wie der zuvor anhand der Ausstellungen beschriebene, und seine Untersuchung ließ den Status des Künstlers und seine Vernetzung mit dem Staat an Konturen gewinnen.

4.5 Zwischenfazit: Die Öffentlichkeit der Kunst

Für die Öffentlichkeit der Kunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts lassen sich somit abschließend einige interessante Schlussfolgerungen ziehen: Im vorliegenden Kapitel lag ein besonderer Fokus auf dem Distinktionsverhalten der Künstler, das im Kern durch die Platz- und Rangstreitigkeiten wie auch durch die Verbindung zu Staat, Politik und Geld charakterisiert war. Der Aufstieg des Künstlers und seine vermehrte öffentliche Präsenz waren in vielerlei Hinsicht mit der Entstehung der Nation als gedachte Ordnung verknüpft. So suchten die Künstler die Nähe zur Politik und zu Repräsentanten des Staates, wie bspw. die Vergabe der Ehrenmitgliedschaften in der Berliner Akademie der Künste oder die private Besichtigung durch Mitglieder des Hofes beweisen. Die Akteure der Politik und Wirtschaft profitierten wiederum vom gezielten Einsatz der Kunst, wie die Gründung der *British Institution* und das Fallbeispiel des öffentlichen Gedenkens um den Nationalhelden Horatio Nelson aufzeigen. Innerhalb dieses Spiels um die Aufmerksamkeit lässt sich eine sich stetig wandelnde Varianz der nationalen Bekundungen und ihrer öffentlichen Sichtbarkeit konstatieren: So ist das Sammeln von Bildern sterbender Helden eindeutig national besetzt gewesen. Das Sammeln britischer oder preußischer Kunst führte zur Ausbildung spezifisch nationaler Schulen wie bspw. der britischen Aquarellmalerei. Diese Entwicklung war ostentativ national und lässt auf eine Ausdifferenzierung des Feldes rückschließen. Es bildete sich mitunter eine nationale Schule der Malerei aus, die von den Besuchern der Ausstellung konsumiert wurde.

Neben dem nationalen Bewusstsein war der monetäre Aspekt für den beschriebenen Wandel der künstlerischen Öffentlichkeit von zunehmender Bedeutung. Die richtige Position der Objekte auf der Ausstellung sicherte dem Produzenten mehr symbolisches Kapital zu, das für die Anbahnung eines Verkaufs oder für steigende Preise der eigenen Werke von elementarer Bedeutung war. In London wie in Berlin waren Kunstausstellungen ein Aktionsraum des aufstrebenden

Bürgertums wie auch des Adels. Sie kreierten eine Öffentlichkeit, die Kunstinstitutionen zu Instanzen der Konsekration machten, die über die Relevanz eines neuen Werks und den Status seines Schöpfers entschieden. Damit schufen und legitimierten sie gar neue Zweige der Kunst, wie die Ausstellung der *Society of Painters in Water Colours* zeigen konnte. Dieser schöpferische Teil der Ausstellung funktionierte jedoch auch über Aus- und Abgrenzung. Den Dilettanten der Berliner Ausstellung war ebenso ein Ort zugewiesen wie den Aquarellmalern auf der Ausstellung der *Royal Academy of Arts*. In einigen Fällen emanzipierten sich die Randgruppen des künstlerischen Feldes aus ihrer Außenseiterposition, wie die Gründung der *SPWC* beweist. Anderen ausgeschlossenen Gruppen wie denjenigen, die die Eintrittsgelder nicht bezahlen konnten, blieb diese Emanzipation verwehrt.

Sie waren die Ausgegrenzten des Feldes und sollten dies auch bleiben, denn ihr Zutritt hätte bedeutet, dass die Kunst als Distinktionsmittel an Wert verloren hätte und die Vertreter der Politik, Verwaltung und Wirtschaft neue Praktiken der Distinktion benötigt hätten, um ihrem Status Ausdruck zu verleihen. Die Institutionen des Feldes hatten somit eine politische, eine pädagogische und eine ökonomische Zielsetzung. Ausstellungen mit ihren wiederkehrenden Formen gaben der künstlerischen Öffentlichkeit einen ritualisierten Ablauf. Dieser förderte den Wettbewerb unter den Künstlern. Derartige Konkurrenz konnte durch einen Wettkampf mit bestimmten Preisaufgaben durch die Leitung der Akademie inszeniert werden, doch er konnte sich auch durch die Verteilung der künstlerischen Erzeugnisse innerhalb der Ausstellungen äußern. Um die nötige Aufmerksamkeit zu erzeugen, war es unabdingbar, dass die Werke eine gewisse Aktualität besaßen und der Öffentlichkeit nicht wiederholt präsentiert wurden.

Die *British Institution* und die Berliner Akademie führten dem Protonationalismus visuelle Nahrung zu. Nelson, „Friedrich dem Großen“ und anderen „Helden“ wurde so über viele Jahrzehnte hinweg gedacht. Erinnerungen wurden mit politischen Funktionen versehen, die sich in performative Großereignisse wie ein Staatsbegräbnis nahtlos einreihten. Kunst konnte somit nicht mehr lang dem privaten „Spielbetrieb“ einiger *Gentleman Collectors* überlassen werden, sondern sie erlangte politische Relevanz, deren Einbettung in das staatliche Institutionenensemble in den nächsten Jahrzehnten durch einen wahren Museumsboom in Europa erfolgen sollte.

Zur Statuserhöhung der Künstler und ihrer Produkte war es unabdingbar, diesen eine Öffentlichkeit zu schaffen. Innerhalb dieser war es notwendig, die Position der Künstler ihrer sozialen Selbstverortung in der Öffentlichkeit gemäß auch außerhalb der Ausstellung zu vertreten. Das Theater war ein öffentlicher Ort, an dem sowohl bürgerliche als auch adlige Konsumenten der bildenden Kunst im hohen Maß im Publikum vertreten waren. Eine eigene Loge für die Akademie der Künste verschaffte dieser innerhalb dieses öffentlichen Raums mehr Sichtbarkeit und Präsenz. Die Mitglieder der Akademie stritten auch in diesem Bereich um ihren Rang innerhalb der Institution. Die Vergabe der Plätze war kongruent mit

ihrer Position in der Akademie. Der Status des Künstlers ließ sich somit an seinem Sitzplatz ablesen. Darüber hinaus bedeutete die lose Vergabe der Karten, dass der Status der Karteninhaber äußerst fluide war. Gedike, im Besitz eines privilegierten Tickets, reagierte als sozialer Aufsteiger ungehalten, als er seinen erstrittenen Status in Abrede gestellt sah, auch wenn es sich lediglich um ein Missverständnis handelte. Friedrich Anton von Heinitz, Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode versuchten, der Akademie als geschmacksbildender Instanz innerhalb des Staates mehr Einfluss zu verschaffen. Der Versuch, Einfluss auf das Theater zu nehmen, bspw. auf seine architektonische Neugestaltung, beweist diese Tendenz der Akademie. Der Streit um die Öffentlichkeit vollzog sich somit nicht nur in den Ausstellungen. Sie wurden jedoch zum wesentlichen Dreh- und Angelpunkt für die Profilierung des Künstlers. Zur Interpretation des Ereignisses Ausstellung bildete sich eine eigene Literaturform aus, die nachfolgend analysiert wird.

5 Die Verschriftlichung des Visuellen

Das „aufgeklärte Saeculum“ war nicht nur das Zeitalter der Kritik, sondern auch eine Epoche sich transformierender Professionen und Märkte. Die Entstehung der modernen Kunstkritik wird in der Forschung übereinstimmend mit den ersten öffentlichen Ausstellungen in Berlin und London verbunden.[876] Hieraus lässt sich folgern, dass die Entwicklung der Kunstkritik homolog zu anderen Ebenen des künstlerischen Feldes wie dem Ausstellungswesen oder der Entwicklung der Kunstakademien verlief. Die Kritiken, Rezensionen, Kunstbriefe oder gelehrten Abhandlungen waren in ihrem Variantenreichtum zugleich Zeichen einer Verstetigung des Schreibens über Kunst, das verschiedene Ausprägungen in der Verwissenschaftlichung, Pädagogisierung, Ökonomisierung und Nationalisierung erfahren hat. So lässt sich an ihnen auch der Wechsel zwischen dem dichten Treiben in

[876] Vgl. ASTRID GRIEGER, Kunst und Öffentlichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: HANS-WOLF JÄGER (Hg.), Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Göttingen 1997, S. 117–135, hier S. 119; ERNST LEHMANN, Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932; HEIDE HOLLMER/ALBERT MEIER, Kunstzeitschriften, in: ERNST FISCHER (Hg.), Von Almanach bis Zeitung, Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800, München 1999, S. 157–175; MARK HALLETT, „The Business of Criticism“, The Press and the Royal Academy Exhibition in Eighteenth-Century London, in: SOLKIN, DAVID (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 65–76; JOHANNES DOBAI, Die Kunstliteratur der Klassizismus und der Romantik in England, Bd.1–4, Bern 1974–1984.

der Metropole London und dem weitverzweigten Netz an Korrespondenz und Kunstnachrichten ablesen, das sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts im zunehmenden Maße über das Alte Reich entspannte.[877] Wie entwickelte sich dieses Schreiben über Kunst in Wechselwirkung mit den Ausstellungen? Legitimierte die Kunstkritik das Handeln der Künstler und ihrer Institutionen oder wurde es infrage gestellt? Hatte die Kunstkritik politische Implikationen? Gab es Wechselwirkungen zwischen den Produzenten und den Kritikern? Das vorliegende Kapitel wird nach einem kurzen Überblick zur Entstehung der Kunstkritik auf die Möglichkeiten der Reflexion und des Verständnisses von Kunst durch die Kritik eingehen und die Verbindung von Politik und Kunst durch die Kritik beleuchten.

Zwei Fallbeispiele widmen sich der Berliner Kunstkritik: Johann Gottlieb Rhodes „Berlin, Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden" und die von Heinrich von Kleist herausgegeben Berliner Abendblätter. Rhodes Zeitschrift eignet sich für die Analyse der Kommunikation zwischen Publikum, Werk, Künstler und Kritik. Darüber hinaus liefert sie wichtige Anhaltspunkte für den Widerstand gegen die symbolische Herrschaftskommunikation der Kunst. Heinrich von Kleists Berliner Abendblätter ließen die Verbindung von Publizistik, Kunst und Politik in konzentrierter Form zutage treten.[878] Ihre Analyse bietet Einblick in den Nationendiskurs des frühen 19. Jahrhunderts. Die Londoner „Whigkritik" war der subversive satirische Gegenpart hierzu. Autoren wie John Wolcot persiflierten nicht nur die *Royal Academy*, sondern obendrein ihren Patron Georg III. In einem abschließenden Abschnitt wird der kommunikative Austausch zu Fragen der Technik durch Schriftmedien erforscht.

5.1 Die Entstehung der modernen Kunstkritik

Die Entwicklungsgeschichten der Kunstkritik in Großbritannien und im deutschsprachigen Raum sind äußerst unterschiedlicher Natur. Es lässt sich bisher ein Mangel an Studien konstatieren, die die wechselseitigen Austauschprozesse in den Blick nehmen.[879] Zu Beginn waren es vor allem Bildungsreisende, denen aufge-

[877] Zur Presse- und Mediengeschichte des 18. Jahrhunderts vgl. ALEXANDER ANDREWS, The History of British Journalism from The Foundation of The Newspaper Press in England to The Repeal of The Stamp Act in 1855, 2 Bde., New York 1968; RUDOLF STÖBER, Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Konstanz 2005; JÜRGEN WILKE, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Köln 2008.

[878] HEINRICH VON KLEIST (Hg.), Berliner Abendblätter, zitiert nach dem Nachdruck der Faksimileausgabe von 1925, hg. von HELMUT SEMBDNER Darmstadt 1959.

[879] Die Dissertation Walter Benjamins bezieht sich in erster Linie auf die Entstehung der romantischen Kunstliteratur, WALTER BENJAMIN, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Berlin 1920. Die neueren deutschen Arbeiten zur Kunstkritik beschäftigen sich in der Regel mit dem literarischen Begriff des Schreibens über Kunst, sodass sie eher zur Profilierung der Kunsttheorie und zur Kunstgeschichtsschreibung beigetragen haben. Die Arbeit von Karin

schlossene Sammler Einsicht in Galerien und private Kunstschätze gewährten. Diese Expertengruppe versorgte dann durch die Publikation in unterschiedlichen Zeitungen mit breiten Themenspektren einen erweiterten Leserkreis mit Beschreibungen der besuchten Sammlungen.[880] Die Etablierung der Kunstkritik und Ästhetik für dieses breitere Publikum begann in England mit dem Werk Jonathan Richardsons. Inspiriert durch die Theorie John Lockes sollten seine Arbeiten englischen Aristokraten als Handbuch zum Sammeln von Kunst dienen und den Geschmack der Künstler verbessern.[881] Mit der Einführung des noch heute verwendeten Begriffspaares „Bildende Kunst" und „Dichtung" durch Lessings Beitrag „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" etablierte sich ab 1766 ein zentrales Unterscheidungskriterium für Artefakte.[882] Auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt kam es hierauf vermehrt zu eigenständigen Publikationen, die

Hellwig analysiert die Geschichte der Künstlerbiografie vom 18. bis in das 20. Jahrhundert hinein, vgl. KARIN HELLWIG, Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005. Zum Galeriegespräch vgl. JOACHIM PENZEL, Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914, Berlin 2007. Mit der Geschichte der französischen und deutschen Bildbeschreibung während ihrer Hochphase im 18. Jahrhundert befasst sich die Arbeit von OLIVER KASE, Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010. Mit der Höhenkammliteratur der Kunstkritik befasst sich die Arbeit von MARGRIT VOGT, Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung, Berlin 2010. Eine Zusammenführung der Thematiken von Kunstbetrachtung und Raum ist das Anliegen der Studie von MELANIE WALDHEIM, Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist, Würzburg 2014. Die englischsprachige Kunstkritik wurde in besonders profunder und materialreicher Form durch die Studie Johannes Dobais aufgearbeitet, doch Dobai selbst verstand sein Werk mehr als ein Prolegomenon denn als wissenschaftliche Synthese: DOBAI, Kunstliteratur, Bd. 2. In einem europäischen geistesgeschichtlichen Kontext ist die Arbeit von Venturi zu verorten: LIONELLO VENTURI, Geschichte der Kunstkritik. München 1972. Dresdners Buch zur Geschichte der Kunstkritik widmet sich in erster Linie der Ästhetik französischer Provenienz: ALBERT DRESDNER/LOTHAR MÜLLER, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (Fundus-Bücher, 152), Dresden 2001.

[880] Vgl. GRIEGER, Kunst und Öffentlichkeit, S. 119; LEHMANN, Anfänge Kunstzeitschrift; HOLLMER, Kunstzeitschriften, S. 157–175; englische Landsitze ermöglichten mit ihrer schrittweisen Öffnung einer ausgesuchten Öffentlichkeit die Rezeption von Kunst, vgl. HENRY A. MAURA, The Making of Elite Culture, in: H. T. DICKINSON (Hg.), A Companion to 18c Britain Oxford 2002, S. 311–328.

[881] Vgl. CAROL GIBSON-WOOD, Art. Richardson, Jonathan, the elder (1667–1745), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008; http://www.oxforddnb.com/view/article/23571 (Stand: 27.04.2016). Zur Etablierung des britischen Künstlers im Feld der Kunst basierend auf der Arbeit Richardsons vgl. BREWER, Pleasures, S. 215–219. Richardsons wichtigster Beitrag zur Kunstkritik: JONATHAN RICHARDSON, Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism […] II. An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur. Churchill, London 1719.

[882] Vgl. LESSING, Laokoon, S. 11–300.

sich Themen der bildenden Kunst widmeten und eine Unterscheidung zwischen Kunstkritik und Kunstgeschichte einführten.[883]

Darauf aufbauend differenzierten sich die theoriegeleitete Kunstgeschichte und die auf Bewertung einzelner Arbeiten ausgerichtete Kunstkritik aus. Die Neuausrichtung der Kunst auf einen entstehenden Markt und sein Publikum, die durch Ausstellungen, Akademiegründungen und weitere Parameter einer zunehmenden Professionalisierung erfolgte, forderte eine Kommentierung des Geschehens, welche durch die Kunstkritik vollzogen wurde.[884] Die erste deutschsprachige Publikation, die sich in erster Linie kunsthistorischen Fragestellungen widmete, war das von Christoph Gottlieb Murr herausgegebene „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur".[885] Vermehrt widmeten sich innerhalb des Zeitschriftenmarktes Organe wie Wielands „Teutscher Merkur" oder Goethes „Propyläen" der bildenden Kunst mit einigen kurzen Abhandlungen.[886] Der „Teutsche Merkur" orientierte sich wie viele andere Zeitschriftenprojekte an französischen Vorbildern.[887] Über die Grenzen Frankreichs bekannt wurden die Salonbesprechungen von Denis Diderot. Es entwickelte sich eine Kunstkritik, die sich an ein literarisch gebildetes Publikum richtete und für die Erneuerung der Malerei eintrat.[888]

Die Entstehung der Kunstkritik und des Ausstellungswesens waren zumeist eng miteinander verknüpft, so auch in London. Erste Zeitungen, die regelmäßige Abhandlungen zur Kunstkritik brachten, waren: „Morning Chronicle", „Morning Post", „Morning Herald", „General Advertiser", „London Courant" und „St. James's Chronicle".[889] Im späten 18. Jahrhundert gab es dort mit 23 Zeitungen bereits eine vielfältige Presselandschaft.[890] Die Ausstellung der *Royal Academy* wurden in den Londoner Tageszeitungen in direkter Reaktion besprochen. Der Ton war oft rau und die Texte kritisierten nicht nur die Arbeiten der Künstler, sondern auch deren Handeln und einige der wiederkehrenden Rituale wie das Akademiedinner: „Nothing, says a correspondent, can be more indelicate, or absurd, than the idea of artists dining under the display of their own pictures, and receiv-

883 Besondere Bedeutung kam Winckelmanns Werk „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" zu, vgl. HOLLMER, Kunstzeitschriften, S. 158; VOGT, Kunstworten, S. 173–182.

884 Vgl. ebd., S. 159–166.

885 CHRISTOPH GOTTLIEB MURR (Hg.), Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, Nürnberg, 1775–1789; JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (Hg.), Propyläen. Eine periodische Schrift, Tübingen 1798–1800.

886 CHRISTOPH MARTIN WIELAND (Hg.), Der teutsche Merkur, Weimar 1773–1789.

887 Vgl. EGON FREITAG, „Mercure de France" und „Teutscher Merkur". Wieland als Publizist mit europäischem Anspruch, in: Die Pforte. Veröffentlichungen des Freundeskreis Goethe Nationalmuseum e. V. 9 (2008), S. 149–178.

888 Vgl. JAKOB GOLAB, Art. Kunstkritik, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Stuttgart 2008, Bd.7, Sp. 341–345, bes. Sp. 343–344.

889 Vgl. DOBAI, Kunstliteratur Bd. 2, S. 1153.

890 Vgl. HALLET, Business, S. 65–66.

ing the fulsome panegyrics of the wits, and ways who are invited to furnish out this annual mixt defert of irony, and flattery."[891] Die direkte Kommentierung von Exponanten in der Tagespresse ermöglichte eine textliche wie visuelle Auseinandersetzung mit den Kunstwerken.

Der Rezensent des St. James's Chronicle stellte in der Ausstellung des Jahres 1778 zahlreiche Bezüge zwischen den Exponaten dar: „Though No. 246, the family picture of the House of Marlborough is the grandest work we ever have beheld of Sir Joshua Reynolds."[892] Reynolds' Bild „The Fourth Duke of Marlborough and his Family" gilt als eines der herausragenden Bilder der englischen Portraitmalerei. In Fragen der Komposition an van Dyck orientiert, stellte es einen Mix aus Konversationsbild und Historienmalerei dar (vgl. Abb. 14).[893] Marlborough und seine Frau sind im Zentrum des Bildes unter einem antiken Portikus positioniert. Im rechten Teil spielen fünf Kinder mit zwei Hunden unter einer antiken Statue. Der älteste Sohn steht zur linken neben seinem thronenden Vater. Hier präsentierte sich die moderne adlige Familie der englischen Öffentlichkeit in modischer Form und nutzte die Ausstellung als Bühne.

[891] Morning Post and Daily Advertiser (London, England) Thursday. 24.04.1777, Issue 1407, 17th–18th century, Burney Collection Newspapers.

[892] St. James's Chronicle or the British Evening Post, London England, 28.04.1778, Issue 2661, 17th–18th century, Burney Collection Newspapers.

[893] Als Überblick zu Reynolds Porträt vgl. ELLIS WATERHOUSE, Painting in Britain, 1530–1790, New Haven 1994, S. 228; JOSHUA REYNOLDS, 4th Duke of Marlborough and Family, 1777–1178, Blenheim Palace, Red Drawing Room.

Abb. 14: Joshua Reynolds, The Fourth Duke of Marlborough and his Family, 1777–1778.

Im selben Artikel wurde ein Bild kommentiert, das eine Wende in der britischen Historienmalerei bewirkte: John Singleton Copleys „Watson and the Shark" (vgl. Abb. 15).[894] Die Kritik erwähnte nicht nur den vorteilhaften Platz, den die Arbeit

894 John Singleton Copley, „Watson and the Shark", National Gallery of Art Washington, Ferdinand Lammont Belin Fund 1963.6.1. Als Überblick zur Copleys Arbeit vgl. WERNER BUSCH, „Copley, West, and the Tradition of European High Art", in: THOMAS GAEHTGENS/HEINZ ICKSTADT (Hg.) American Icons; Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art. Santa Monica, CA, 1992, S. 34–59.

innerhalb der Ausstellung bekommen hatte, sondern ordnete das Bild durch den Vergleich mit bekannten Werken Nicolas Poussins auch in einen kunsthistorischen Zusammenhang ein: „But we remember, that a very fine picture of Nicoals Poussin, in the Gallery of Landgrave of Hesse, representing the Morther of Pompey in the Harbour of Alexandria, is subject to the same Reproach."[895] Diese Einordnung hob das Bild in seinem Wert und ließ es in einen Diskurs für einen eingeweihten Kreis an Fachleuten eintreten.

Abb. 15: John Singleton Copley, Watson and the Shark, 1778.

Die erste eigentliche Kunstzeitschrift erschien in England im Jahr 1807 unter dem Titel „The Artist" und wurde von Prince Hoare herausgegeben.[896] Die Artikel in den Tageszeitungen wurden in der Regel anonym oder unter einem Pseudonym veröffentlicht. Die Berichte zur Ausstellung der *Royal Academy* fanden sich meist kurz nach der Eröffnung in den lokalen Tageszeitungen. Mark Hallet machte im

895 St. James's Chronicle or the British Evening Post, London England, 28.04.1778, Issue 2661, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers.

896 PRINCE HOARE (Hg.), The Artist. A Collection of Essays, Relative to Painting, Poetry, Sculpture, Architecture …, London 1807.

Wesentlichen drei verschiedene Formen der Kunstkritik aus: Die kunsttheoretische, die Anti-Establishment- oder „Whigkritik" und die konservative Kritik, die die *Royal Academy* verteidigte.[897] War die frühe Phase der Londoner Ausstellungskritik von zahlreichen dilettierenden Kunstkritikern gekennzeichnet, lässt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die drei Akteure Henry Bate Dudley, John William und John Wolcot eine Professionalisierung des Genres verzeichnen.[898] Die satirische Ausstellungskritik vermischte die Verbindung von Politik und Kunst in einer besonderen Form, weil sie den repräsentativen Charakter der *Royal Academy* und der hohen Politik infrage stellte.[899] Für den deutschsprachigen Bereich ist hingegen weitaus später eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Kunst durch die Tagespresse zu konstatieren. So hatten Leser nicht die Möglichkeit, das Urteil des Rezensenten in den Konsum von Kunst miteinzubeziehen. Eine synchrone Auseinandersetzung zwischen Konsument, Bild und Text konnte so nicht entstehen. Die Abhandlungen in den gelehrten Zeitungen waren vielmehr theoretischer Natur, bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Wandel in der aktuellen Berichterstattung einsetzte. Die Londoner Ausstellungskritik entwickelte sich somit in einem anderen Umfang als ihr Berliner Pendant, da es in Berlin vorerst wenige Kritiken gab, die sich direkt auf das Ausstellungsgeschehen bezogen.[900] Ein wesentlicher Grund hierfür war sicherlich die vielfältige Londoner Presselandschaft, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits eine breite Auswahl an Tageszeitungen offerierte.[901]

---

[897] Vgl. HALLET, Business, S. 67–74.

[898] Vgl. DOBAI, Kunstliteratur Bd. 2, S. 1158–1168.

[899] Eine Reihe Arbeiten befassen sich mit Peter Pindar alias John Wolcot: THEODOR REITTERER, Leben und Werke Peter Pindars (Dr. John Wolcot) (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 11). Wien 1900; TOM GIRTIN, Doctor with Two Aunts. A Biography of Peter Pindar, London 1959; ROBERT L. VALES, Peter Pindar (John Wolcot) (Twayne's English Authors Series, 155). New York 1973; KLAUS FINGER, Volkstümliche Satire der Industriellen Revolution, John Wolcot („Peter Pindar") und seine Nachfolger. Frankfurt a. M. 1984; ARLINE MEYER, Parnassus from the Foothills. The Royal Academy Viewed by Thomas Rowlandson and John Wolcot (Peter Pindar), in: The British Art Journal. The Research Journal of British Art Studies, 3 (2003), S. 32–43; SUNE ERIK SCHLITTE, Beyond the Image. Practices of Caricature in the Artistic Field, in: ANORTHE KREMERS/ELISABETH REICH (Hg.), Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714–1837), Göttingen 2014, S. 183–196.

[900] Als grundlegender Überblick zur Londoner Situation der Kunstkritik im späten 18. Jahrhundert vgl. HALLET, Business. Als umfangreiche und äußerst materialreiche Studie zur englischen Kunstliteratur vgl. DOBAI, Kunstliteratur, Bd. 1–3. Zur Verbindung der englischen Kunstliteratur und der Idee der Nation vgl. MARK CHEETHAM, Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain. The „Englishness" of English Art Theory since the Eighteenth Century, Farnham 2012.

[901] Vgl. HANNAH BAKER, Newspapers, Politics and English Society 1695–1855, Longman 2000; BOB HARRIS, Politics and the Rise of the Press. Britain and France, 1620–1800, London 1996.

5.2 Die Kunstkritik zur Berliner Akademie der Künste

„Es sind doch meist nur Männer vom verfehlten Berufe, welche sich der ephemeren ästhetischen Tagesliteratur bemächtigt haben."[902] Wilhelm Schadows Angriff auf das Feuilleton der kurzlebigen Pressewelt beschreibt bereits eine fortgeschrittene Entwicklung der Kunstkritik Mitte des 19. Jahrhunderts, in der die Friktionen zwischen Künstlern und der Kunstkritik ein grundlegendes Signum der feldinternen Kämpfe waren. Eine schlechte Ausstellungskritik konnte schädigend für den Ruf eines Künstlers sein und somit auch für sein Einkommen. Doch um eine derartige Macht zu entwickeln, musste Kunstkritik erst entstehen. Daniel Chodowieckis Besprechung der ersten Ausstellung der Berliner Akademie der Künste aus dem Jahr 1786 in seinen Briefen an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach ist ein Beispiel für das frühe Schreiben über ausgestellte Kunst. Chodowiecki behandelte die einzelnen Werke in kursorischer und einfacher Form: „48. ähnlich aber hesslich. 49. sehr gut."[903] Chodowieckis Brief weist weder ein ausgefeiltes Werk der Ekphrasis auf, noch ist es für die Öffentlichkeit gedacht. Dennoch verweist er auf das Bedürfnis, das öffentliche Ereignis Ausstellung zu bewerten und einem weiten Kreis an Akteuren zu berichten, die nicht leibhaftig vor Ort sein konnten. Dieses Interesse äußerte sich zukünftig in einem öffentlichen Rahmen durch Kunstpublikationen. Die verschärfte Zensur innerhalb Preußens führte dazu, dass aufgrund eines Mangels an politischer Berichterstattung besonders Fragen der Moden, der Künste und des gesellschaftlichen Lebens in den Vordergrund rückten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts lässt sich ein starkes Wachstum an Zeitschriften in diesem Bereich verzeichnen.[904]

Doch wie entwickelte sich die Interaktion zwischen Publikum, Kritik, Kunst und Künstler? Hatte die Berliner Kunstkritik ebenso politische Implikationen wie ihr Londoner Pendant? Die Analyse der kunstkritischen Publikationen zur Berliner Ausstellung von 1798 und 1810 soll Antwort zu diesen Fragen geben. Nachfolgend wird nun im ersten Schritt die Verbindung zwischen Rezipient, Produzent und weiterem Publikum analysiert. In einem nächsten wird der kommunikative Prozess der Kunstkritik im Sinne einer Kulturgeschichte des Politischen untersucht. Die Kunstkritik war ein wesentlicher Bestandteil des kulturellen Bedeutungsgewebes, welches die Institutionen, die Handlungen und Praktiken des künstlerischen Feldes legitimierte. Als Fallbeispiel für diese These dient der Mythos, der sich ab 1810 um die Person „Luise von Preußen" entfaltete.

Durch die Entstehung der Kunstkritik erweiterten die Kunst und ihre Produzenten ihre Öffentlichkeit um die Leser. Das neue Medium der Kritik musste die

---

[902] WILHELM SCHADOW, Einige Worte über die Kunstkritik, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1 (1845), S. 17–20, hier S. 19.

[903] BRIEFE, Chodowieckis, S. 89.

[904] Vgl. UWE OTTO (Hg.), Berlin, für Freunde des Geschmacks und der Moden, 1799; Beiträge zur Charakteristik der Einwohner Berlins (Berliner Handpresse, Reihe Werkdruck 1973, 6), Berlin 1977.

Sprache und Struktur der Texte erst entwickeln. Ebenso mussten die Besucher der Ausstellungen erst Gewohnheiten und Routinen für das neue Ritual Ausstellung entfalten, wie Johann Gottlieb Rhode in seiner Kritik zur Ausstellung von 1798 formulierte:

> [D]ass die Mehrheit des Publicums in ihren Urtheilen noch die Neuheit und die kurze Zeit verräth, in welcher die Kunst hier zu blühen anfängt; obgleich der Zuspruch bei der Ausstellung so stark ist, dass bei der geringen Entrée von vier Groschen, die Akademie jährlich dabei an drei tausend Thaler einnimmt.[905]

Johann Gottlieb Rhode, der sich 1797 in Berlin niederließ und dort als Autor und Herausgeber tätig war, veröffentlichte mit „Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste des Geschmacks und der Moden" eine Druckschrift, die sich u. a. dem künstlerischen Schaffen in Berlin widmete. Rhode sah ein Problem in der Malerei, die die Künstler lediglich für Ausstellungen fertigten. Dies wird besonders in der Besprechung zu Friedrich Georg Weitschs Arbeiten auf der Ausstellung im Jahr 1798 deutlich. Weitsch wurde 1794 Mitglied der Berliner Kunstakademie und sendete regelmäßig Arbeiten zur Ausstellung.[906] Im Jahr 1798 zeigte er „Das Opferfest der Krodo". Das Bild zeigt die Fiktion eines heidnischen Festes, bei dem römische Gefangene dem germanischen Gott Krodo zu Ehren geopfert werden sollten. Weitschs Katalogtext und Bild entspann eine Geschichte um den Mythos des „Krodoaltars".

Der Gegensatz zwischen der an der Antike orientierten Klassik und der deutschen Romantik wurde im Bild unmittelbar: „Auf der linken Seite der Opferstätte befinden sich die deutschen Priesterinnen (Alrunnen) in ihrem eigenthümlichen Kostüm. Sie führten steinerne Messer in der Hand, und erwarteten sehnsuchtsvoll einige gefangene Römer, die über dem Kessel als Opfer bluten sollen."[907] Weitschs visualisierte Autodafé ist Indiz für einen elitären Nationalismusdiskurs, der nach Ausdrucksformen suchte, die eine nationale Einheit in grauer Vorzeit imaginierten. Das germanische Volk, das diskursiv den Platz einer deutschen Nation einnahm, kämpfte gegen die Römer, die im 18. Jahrhundert synonym für den französischen Feind standen. Seit der Tacitusrezeption des Humanismus gab es

---

[905] JOHANN GOTTLIEB RHODE (Hg.), Berlin, Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden. Mit Kupfern, 1 (1799), S. 70.

[906] Vgl. PAUL ZIMMERMANN, Art. Friedrich Weitsch, in Allgemeine Deutsche Biographie 41 (1896), S. 629–630; Onlinefassung: http://www.deutsche-biographie.de/sfz84951.html (Stand: 27.04.2016).

[907] Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Zimmern der Akademie über dem königlichen Marstalle auf der Neustadt den 23 September und folgende Tage Vormittags von 9 bis 1 Uhr und Nachmittags von 2 bis 5 Uhr ausgestellt sind, Berlin 1798, Sp. 76–77, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen, 1786–1850, hg. von Helmut Börsch-Supan, Bd. 1, Berlin 1971.

die Gegenüberstellung des naturwüchsigen moralischen Germanen auf der einen und des durch die Zivilisation verdorbenen Römers auf der anderen Seite. Der Cheruskerfürst Arminius wurde zum häufig bearbeiteten Thema in der Literatur und fand u. a. als Hermann der Cherusker, der sich gegen die Römer erfolgreich zur Wehr setzte, Einzug in Heinrich von Kleists Drama „Die Hermannsschlacht" und in eine Dramentrilogie Friedrich Gottlieb Klopstocks.[908] An die Stelle des Römers trat in Literatur und Kunst im 18. Jahrhundert zunehmend der Franzose als Feind der Nation.[909]

Die positive Resonanz auf Weitschs Bild zeigt, dass diese Ideen innerhalb der Presse und des Publikums Anschluss fanden. Rhode beschreibt in seiner Ausstellungsrezension die Reaktionen des Publikums: „Jeder, der in das Zimmer trat, wo es ausgestellt war, eilte zuerst dahin, und weilte am längsten dabei ‚Welch ein schönes Bild! Welch ein Kolorit! Welche liebliche Gegend! Wie natürlich der Opferrauch sich durch die alten Eichen hinauf kräuselt!'"[910] Auch wenn der Autor die unmittelbare Wirkung dem Bild zweifelsohne zugestand, sei es schwer, es in ein Genre einzuordnen, denn es lasse sich als Betrachter weder der Landschafts- noch der Historienmalerei klar zuzuteilen. Dies lasse auf den Opportunismus der Produzenten rückschließen, die auf den bloßen Effekt aus seien:

> Weil sie durch die Bequemlichkeit und die Leichtigkeit, womit der Künstler durch dieselben den Beifall der Menge und der Halbkenner erhält, ihn in den Fortschritten seiner Kunst mehr hindern als fördern […] er hat bloß die Wirkung des Ganzen berechnet, und hier seinen Zweck glücklich erreicht. So urtheilt die Kritik und hat Grund so zu urtheilen, bis man die gedruckte Beschreibung nachsieht, wo das Gemählde Nr. 321 ausführlich beschrieben, und unter die Klasse der historischen Gemählde gestellt wird. Jetzt bekommt die Kritik einen anderen Gesichtspunkt und ihr Urtheil muss strenger ausfallen.[911]

Rhodes Kritik verweist auf eine Interaktion von Galeriebesucher und Text. Dem bloßen Erleben des Bildes wurde eine andere Wirkung attestiert als der zusätzlichen Information durch den Katalogteil. Durch den Hinweis, dass es sich beim Bild um eine Historienmalerei handele, den am höchsten bewerteten Genre, müs-

---

[908] Vgl. GESA VON ESSEN, „Aber rathen Sie nur nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage". Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos, in: MARTINA WAGNER-EGELHAAF (Hg.), Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos, Bielefeld 2008, S. 17–37.

[909] Vgl. HANS PETER HERMANN, „Mein Arm wird stark und groß mein Muth […]". Wandlungen des deutschen Nationalismus im 18. Jahrhundert, in: HANSJÖRG BAY/KAI MERTEN (Hg.), Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen (Internationales Symposium des Gießener Graduiertenkollegs „Klassizismus und Romantik", Dezember 2003), Würzburg 2006, S. 53–78, hier S. 57–59.

[910] JOHANN GOTTLIEB RHODE (Hg.), Berlin, Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden. Mit Kupfern, 3 (1799), S. 227.

[911] RHODE, Berlin, Eine Zeitschrift 3 (1799), S. 228.

se das Urteil härter ausfallen. Hieraus lässt sich folgern, dass die Besucher sich informierten und so die Kunstwerke nicht nur nacherlebten, sondern auch gleichsam mit in den schriftlichen Diskurs um das Bild eintraten. Die Fixierung der ausstellenden Künstler auf die bloße Wirkung und den Effekt ihrer Arbeit wurde auch auf den Londoner Ausstellungen kritisiert. Bilder, die sich direkt an das Publikum richteten und versuchten, dem zeitgenössischen Geschmack zu gefallen, galten als korrumpiert.[912] Die Kritik Rhodes forderte eine Erneuerung der Arbeiten innerhalb der Akademie ein. Als moderner Kritiker fällte er ein Urteil über eine Arbeit, die er selbst nicht leisten konnte, und trat mit dem Produzenten in eine kritische Debatte:[913]

> Ich habe hier freimüthig und ohne Zurückhaltung das Vorzüglichste angeführt, was die Kritik an diesem Gemählde zu tadeln findet. Herr Weitsch kann dies nicht übel nehmen, wenn er einsieht, dass die Kritik Recht hat. Sollte sie sich indess geirrt haben, so wird der Kritiker, dem es bloss um Kunst und Wahrheit zu thun ist, sich freuen, eines Bessern belehrt zu werden![914]

Rhode legte in seiner Zeitung einen besonderen Schwerpunkt auf die Historienmalerei. Er kritisierte, dass die Arbeiten der Berliner Künstler sich nicht ausreichend mit der jüngeren Geschichte Preußens und deren Helden befassen würden. Besonders die englischen Kupferstiche militärischer Helden hätten zur Rezeption der jüngeren Geschichte der englischen Nation beigetragen, und die preußischen Künstler sollten diesem Vorbild nacheifern. Er unterschied zwei Gattungen der historischen Kupferstecharbeiten. Die erste sei in einem leichten und gefälligen Stil gearbeitet und habe als Kupferstich einen hohen Absatz, was Rückschlüsse darauf zulasse, dass diese mit dem Geschmack der Menge konform sei.[915] Die zweite Form des Kupferstichs und Historiengemäldes orientiere sich nach Rhode an der griechischen und römischen Geschichte, und „das Historische ist hier bloss das Mittel, die Kunst der Zweck“[916]. Um jedoch die Regeln des Genres zu befolgen, müsse der Künstler den Helden in antike Gewänder hüllen, was nach Rhode gegen die Regeln des Geschmacks verstoße.[917] Diese Kunstwerke mit einem hohen Absatz und gefälligen Stil seien bisher wenig innerhalb der deutschen Lande produziert worden: „Wir haben bis jetzt diese Kunstwerke fast ausschliessend den Engländern zu danken, und es fließen jährlich beträchtliche Summen für derglei-

912 Vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler, S. 29–32.

913 Eine Position, die besonders durch Lessings Argumentation innerhalb des Laokoons-Streits bekannt wurde. Lessing repräsentierte den Standpunkt, dass der Kritiker ein Anrecht auf Kritik hat, auch wenn er das Kritisierte selbst nicht ausführen könne, vgl. KULTERMANN, Kunstgeschichte, S. 46–48.

914 RHODE, Berlin, Eine Zeitschrift 3 (1799), S. 231.

915 Vgl. RHODE, Berlin, Eine Zeitschrift 2 (1799), S. 6.

916 Ebd., S. 11.

917 Vgl. ebd., S. 12.

chen Arbeiten aus allen Ländern Europens nach dieser Insel.“[918] In der deutschen Kunst habe Daniel Chodowiecki mit seinen Kalenderblättern einer vaterländischen Kunst den Weg geebnet, doch diese Blätter würden sich in der Größe gegenüber den weitaus größeren Arbeiten des englischen Marktes unterscheiden. Hier lässt sich erkennen, dass Projekte wie die *Boydell Shakespeare Gallery* für die Verbreitung großformatiger Bilder mit patriotischen Themen sorgten.[919]

Ähnliche Arrangements hatte es für die preußische Geschichte nicht gegeben. Rhode propagierte, dass die preußischen Maler und Kupferstecher es ihren englischen Kollegen gleichtun müssten: „Der Mahler, welcher z. B. die Schlachten Friedrichs des Großen, wodurch der Preussische Staat gerettet wurde, mahlte, befände sich dabei in eben der ehrenvollen Lage als Panänus, da er in dem Pöcile zu Athen die Schlacht bei Marathon mahlte, welche Griechenland rettete.“[920]Am ehesten sah er diese Aufgabe bereits durch Daniel Bergers Arbeiten vollzogen. Mit seinem Kupferstich „Schwerins Tod. In der Schlacht bey Prag den 6ten May 1757“ hatte Berger das Bild eines zeitgenössischen „Helden“ geschaffen.[921] Nach Rhode ließ sich eine ähnliche Historienmalerei für die preußische Geschichte am ehesten mit dem Vorbild Friedrichs des Großen entwerfen:

> Preussen bestand in diesem Zeitraume den grossen Kampf: ob es hinfort unter den ersten Mächten Europens eine Rolle spielen, oder vernichtet werden sollte, und Friedrich ward der Retter seines Staates, und – in jeder andern Hinsicht der Held des Zeitalters! Es ist also nicht mehr als billig, dass auf allen Blättern, die Herr Berger liefert, Friedrich die Hauptperson seyn wird.[922]

Rhodes Forderungen waren zeitgemäß. Hatten patriotische Ideen zuerst vor allem in der Publizistik und Dichtung Konjunktur, wurden nun zahlreiche Bilder gefertigt, die dem preußischen Patriotismus Vorschub leisteten.[923] Das kollektive Bewusstsein um eine wie auch immer geartete preußische Staatlichkeit war dicht mit dem Mythos um Friedrich II. verflochten. Der Tod Friedrichs II. resultierte 1786 in einer Wiederbelebung des Friedrich-Kultes, der besonders in den Ausstellungen der Akademie, in den Anekdotensammlungen Friedrich Nicolais und in den Kupferstichen Daniel Bergers und Daniel Chodowieckis Ausdruck fand.[924]

---

[918] Ebd., S. 6.

[919] Vgl. DIAS, Englishness, S. 17–52.

[920] RHODE, Berlin, Eine Zeitschrift 2 (1799), S. 5.

[921] Johann Christoph Frischs Arbeit wurde 1787 auf der Ausstellung der Akademie der Künste präsentiert: „29. Der Tod des General-Feldmarschalls Schwerin“, VERZEICHNIß, Kunstwerke 1787, S. 8.

[922] RHODE, Berlin, Eine Zeitschrift 2 (1799), S. 8.

[923] Vgl. PLANERT, deutsche Nationalismus, S. 30–57; GERHILD KOMANDER, Der Wandel des „Sehepuncktes“. Die Geschichte Brandenburg-Preussens in der Graphik von 1648–1810, Münster 1995.

[924] Auch die Kunstakademie bemühte sich darum, zunehmend patriotische Themen darzustellen. Ein sichtbares Zeichen waren u. a. die „Gallerie vaterländischhistorischer Darstellungen“ in den

Dass die Erziehungsmaßnahmen, die der Bevölkerung durch den Genuss der Kunst zuteil werden sollten, nicht grundsätzlich erfolgreich waren, beweist ein Ausschnitt aus dem sechsten Heft des Jahres 1799: „Es ist bekannt, dass man den deutschen Pöbel überall einen barbarischen Hang vorwirft, alles zu zerstöhren, was einen Anstrich von Kunst hat – Statuen zu zerschlagen, Gemählde zu beschmutzen u. s. w. kurz: Sich als einen wahren Antipoden der Kunst zu beweisen."[925] Anlass für Rhodes Kritik war die Zerstörung einer baulichen Verschönerung an der Lindenallee in der Innenstadt Berlins kurz nach deren Einrichtung. Der Autor verweist darauf, dass es sich nicht um einen Einzelfall, sondern vielmehr um die Regel bei öffentlichen Kunstwerken handele: „Überall, wo in Berlin öffentlich Kunst- oder Architectonische Werke zu sehen sind, hat auch der Pöbel die Hand daran gelegt, aber überall zeigt es sich, dass er nur so lange geschehe, als der Reiz der Neuheit dauerte."[926] Darauf sinniert Rhode, wie es möglich sei, dem „Pöbel" seine Zerstörungswut abzugewöhnen. Die Ursache des Vandalismus ist nach Meinung des Autors konfessionell geprägt: „Der protestantische Pöbel sucht eine Art Starkgeisterei darin zu zeigen: nichts zu achten, was Kunst heisst."[927] Falls hierin die Ursache der Zerstörung liege, gebe es dem Autor nach nur zwei Möglichkeiten, diese zu bekämpfen:

> 1. Durch einen wiedereingeführten Aberglauben, der der Kunst eine Heiligkeit gäbe. 2. Durch einen Grad der Bildung, die der Kunst ihrer selbst wegen Achtung verschaffte. Gegen das erste Mittel würde der Protestant, und zwar mit Recht eifern, das zweite erfordert Jahrhunderte zur Ausführung![928]

Rhode beschrieb unterschiedliche Ebenen der Verbürgerlichung der Kunst, die im späten 18. Jahrhundert entstanden. Der Konsum von Kunst erhielt eine religiöse Funktion, die sich auf der semantischen Ebene äußerte, das Publikum wurde zur Gemeinde, das stille Versinken vor dem Objekt zur Andacht. Daneben wurde Kunst ein Mittel zur Durchdringung der Welt und zum Verständnis des Selbst und somit ein Teil der Selbstbildung des Menschen.[929]

Jahren 1800 und 1802, vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Vaterländische Kunst zum Beginn Regierungszeit Friedrich Wilhelm III., in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 39 (1979), S. 79–99. DANIEL CHODOWIECKI, Illustrationen zu den Anekdoten und Charakterzügen Friedrichs des zweyten, Königs von Preussen, in 12 Heften, D. Chodowiecki, in: Gothaischer Hof Kalender zum Nutzen und Vergnügen eingerichtet auf das Jahr 1789, Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.789; http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3&currentWerk=27977& (Stand: 11.01.2015).

925 RHODE, Berlin. Eine Zeitschrift, 6 (1799), S. 213.

926 Ebd., S. 214–215.

927 Ebd., S. 217.

928 Ebd., S. 217–218.

929 Vgl. NIPPERDEY, Bürgertum Moderne, S. 22–26; NORBERT SCHNEIDER, Kunst und Gesellschaft. Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: HANS BELTING (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung,

In der Retrospektive erweisen sich Rhodes Einschätzungen als überaus scharfsinnig und weitsichtig. Die zunehmende Säkularisierung der modernen Gesellschaft ließ insbesondere die bildende Kunst eine Vertreterfunktion für die auf dem Rückzug befindliche Religion einnehmen.[930] Es etablierte sich somit durchaus eine „heidnische Religion", deren Götzen die Kunstwerke waren. Diese Entwicklung wurde gestützt durch zahlreiche Bildungsbemühungen. Rhodes Zeitschrift war ebenso ein Ausdruck dieser Mühen wie die Akademien oder die öffentlichen Ausstellungen. Dass diese Pädagogisierungsversuche nicht von der gesamten Bevölkerung angenommen wurden, sondern vielmehr große Teile ausschlossen, beweisen die Gewaltausbrüche gegenüber den öffentlichen Kunstwerken. Es manifestierte sich hier eine Ablehnung der „bürgerlichen" Welt und des modernen Staates.

Das zweite Fallbeispiel befasst sich mit den von Heinrich von Kleist herausgegeben Berliner Abendblättern als einer frühen Tageszeitung der Berliner Öffentlichkeit, die sich der kunstkritischen Betrachtung der Ausstellungen widmete. Kleists Blätter praktizierten eine stärker literarisch geprägte Form der Kunstkritik. Die Abendblätter markieren als erste Tageszeitung der Berliner Pressewelt den Anfang der direkten Berichterstattung. Kleists Unternehmen war stärker als gelehrte Wochen- und Monatsschriften auf Sensationen ausgerichtet. Die Veröffentlichung des Polizeirapports, in dem er die Schreckensnachrichten Berlins in einer ungefilterten Form aufreihte, sicherte der Zeitung durch Dynamik und Aktualität Aufmerksamkeit.[931] Dennoch war Kleists Abendblättern eine kurze Lebensdauer beschert, da sie lediglich von Oktober 1810 bis März 1811 bestanden und aufgrund der verschärften preußischen Zensurbestimmungen eingestellt werden mussten.[932] Anhand von Kleists Abendblättern wird in der Folge die Verknüpfung von Kunstkritik, Politik und Ausstellungsrezeption analysiert. So wurden die Aus-

Berlin 1988, S. 305–331. Der Versuch Kulturnormen auf die Gesamtgesellschaft, durch das Bildungssystem zu übertragen, glückte nicht generell.

930 Vgl. RUDOLF SCHLÖGL, Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850, Frankfurt a. M. 2013.

931 Vgl. CHRISTIAN MEIERHOFER, Hohe Kunst und Zeitungswaren, Kleists journalistische Unternehmen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 131,2 (2012), S. 161–190, hier S. 177–179; SIBYLLE PETERS, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003; DIES. Die Experimente der Berliner Abendblätter, in: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 2005, S. 128–141; KLEIST, Berliner Abendblätter.

932 Die Berliner Abendblätter hatten aus verschiedenen Gründen den Argwohn der Obrigkeit auf sich gezogen. Die wirtschaftstheoretischen Abhandlungen Adam Müllers kritisierten die Politik Hardenbergs scharf, sodass dieser wie auch Friedrich Wilhelm III. jeden weiteren Schritt der Zeitung aufmerksam beobachteten. Die scharfe Kritik an Ifflands Theater und die Berichterstattung über französische Verluste auf der Iberischen Halbinsel führten dazu, dass die Rechte der Redaktion stark eingeschränkt wurden. Es war Kleist lediglich erlaubt, Berichte abzudrucken, die in anderen Zeitungen bereits erschienen waren. Zahlreiche Autoren verließen danach die Redaktion, und das anfangs verheißungsvoll gestartete Projekt scheiterte, vgl. HANS-JÜRGEN SCHMELZER, Heinrich von Kleist. Deutschlands unglücklichster Dichter. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk, Stuttgart 2011, S. 230–234.

stellung und Kritik ein wichtiger Träger für die preußische Erinnerungskultur und nationales Gedenken.

Die Blätter enthalten einen der bekanntesten Texte der Kunstkritik, der exemplarisch für den Wahrnehmungsbruch der Kunstkritik und Rezeption durch die Konfrontation mit den Werken der romantischen Kunst steht: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft".[933] Auf der Ausstellung im Jahre 1810 zeigte Friedrich die beiden Bilder „Der Mönch am Meer" und „Die Abtei im Eichwald", die als Bildpaar zu sehen waren. Die Bilder sorgten durch ihre Radikalität für Aufsehen und stellten für Friedrich den Durchbruch als Künstler dar.[934] Die semantische Offenheit der Bilder Friedrichs stellte die zeitgenössischen Betrachter vor eine neuartige Rezeptionserfahrung.[935] Der von Clemens Brentano und Heinrich von Kleist gemeinschaftlich verfasste Text steht nicht in direkter Verbindung zu der in Fortsetzung verfassten Kritik zur Ausstellung von 1810 und einer losen Auswahl der Werke darin.[936] Die Sprache und die Textform wichen von der nüchternen Berichterstattung zur Ausstellung im selben Jahr ab.

Die Ausstellung im Jahr 1810 stand noch unter dem Eindruck der französischen Besatzung und der durch diese erlittenen „Schmach" Preußens und dem Niedergang der preußischen Wirtschaft. Der Katalog von 1810 sieht die Kunst aus einer Zeit des „allgemeinen Drangsals" erwachen und zur neuen Stärke des Landes beitragen. War der Katalog von 1808 noch in deutscher und französischer Sprache verfasst, wurde die Ausgabe von 1810 lediglich auf Deutsch geschrieben.[937] Preußen vollzog nach der Besatzung einen tiefgreifenden Wandel, der sich

---

933 Zahlreiche Forschungsarbeiten richten sich zentral an den Text: HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 19 (1965), S. 63–76; H. M. BROWN, „‚Zwischen Erde und Himmel': Kleist and the Visual Arts, with Special Reference to Caspar David Friedrich," German Life and Letters, 31 (1977/78), S. 157–166; JORG TRAEGER, „[…] Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären": Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist, Kleist-Jahrbuch (1980), S. 86–106. Gebhardts Aufsatz, dessen Titel wörtlich zu nehmen ist: PETER GEBHARDTS „Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists", Euphorion, 77 (1983), S. 483–499, hier S. 486–488, CHRISTIAN BEGEMANN, Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 89–145.

934 Vgl. WERNER HOFMANN, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S 53–65. Zur Ausstellung der Berliner Akademie der Künste im Jahr 1810 vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 52–75; THEODORE ZIOLKOWSKI, Berlin. Aufstieg einer Kulturmetropole um 1810, Stuttgart 2002, bes. S. 45–146.

935 Vgl. WERNER BUSCH, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, S. 44–48.

936 HEINRICH VON KLEIST/CLEMENS BRENTANO, Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaften, in: KLEIST, Berliner Abendblätter, 12tes Blatt. Den 13ten October 1810, S. 47–48.

937 Das Verzeichnis von 1808 war noch wesentlich in der Hoffnung geschrieben, dass die Besucher der Ausstellung die Leiden des Krieges durch die Kunst vergessen mögen: „Die Königliche Akademie schmeichelt sich, dadurch auf der einen Seite dem Publikum Gelegenheit zu geben, nach so viel Scenen des Krieges und der Unruhe, ungestört seine Blicke auf die Werke harmloser Künste zu werfen, in Augenblicken des Vergessens der Wirklichkeit sich in die helleren Ge-

vor allem durch die Preußischen Reformen von Freiherr von Stein und Hardenberg vollstreckte.[938] Die Reformen hatten Einfluss auf die Exekutive, die Wirtschaft, die Agrargesellschaft und das Verhältnis zwischen Staat und Zivilgesellschaft.[939]

Neben der französischen Besatzung widmete sich die preußische Öffentlichkeit dem frühen Tod Luise von Preußens.[940] Der im Verhältnis zu seinem Vorgänger einfache und oft als bürgerlich beschriebene Lebensstil Friedrich Wilhelms III. und seiner Familie wurde häufig auf den Einfluss Luises zurückgeführt und verschaffte dem preußischen Königshaus mehr Anerkennung in der Bevölkerung. Die viel beachtete Schrift „Glauben und Liebe oder Der König und die Königin" des jungen Novalis fand weite Rezeption im preußischen Bürgertum und führte zu einem Kult um die junge Regentin: „Ein Brief, ein Bild der Königin; das wären Orden, Auszeichnungen der höchsten Art; Auszeichnungen, die zu den ausgezeichneten Thaten entzündeten."[941] Die als volksnah beschriebene Monarchin, die sich in Tilsit nach der preußischen Niederlage Napoleon zumindest symbolisch entgegenstellte, genoss hohes Ansehen in der Bevölkerung. Nach ihrem Tod am 19. Juli 1810 entfaltete sich um sie ein richtiger Kult.[942]

Auch die Ausstellung der Akademie der Künste war ein Ort, an dem öffentliches Gedenken möglich wurde. Der junge Friedrich Wilhelm Schadow brachte

---

filde der Phantasie und der Vergangenheit zu versetzen", Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie vom 29. Mai 1808 täglich von 11 Uhr Vormittags bis 6 Uhr Abends öffentlich ausgestellt sind. […] Berlin 1808, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, hg. von HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Bd. 1, Berlin 1971. Die Ausstellungsankündigung von 1810 liest sich hingegen deutlich zuversichtlicher: „Von solchen Vorzeichen einer besseren künftigen Zeit angemahnt und ermuntert", Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie vom 29. Mai 1808 täglich von 11 Uhr Vormittags bis 6 Uhr Abends öffentlich ausgestellt sind. […] Berlin 1808, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, hg. von HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Bd. 1, Berlin 1971.

938 Vgl. REINHART KOSELLECK, Preussen zwischen Reform und Revolution. Allg. Landrecht, Verwaltung u. soziale Bewegung von 1791 bis 1848 (Industrielle Welt, Bd. 7), 2. Aufl., Stuttgart 1975; BÄRBEL HOLTZ (Hg.), Krise Reform – und Kultur. Preußen vor und nach der Katastrophe von 1806 (Forschungen zur brandenburgischen Geschichte. N.F., Beih. 11), Berlin 2010.

939 Vgl. CHRISTOPHER CLARK, Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947, München 2007, S. 365.

940 Für ein breites Publikum analysiert Günter de Bruyn die Lebensgeschichte der Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz: GÜNTER DE BRUYN, Preußens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende, Berlin 2001. Die Berliner Dissertation von Demandt erschließt in einer deskriptiven Form in zahlreichen Episoden die Entstehung des Luisenkults: PHILIPP DEMANDT, Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln 2003. Schorn-Schüttes kurze Abhandlung fasst die wesentlichen Stationen der „Memoria und Historia" zur Königin Luise zusammen: LUISE SCHORN-SCHÜTTE, Königin Luise. Leben und Legende, München 2003.

941 NOVALIS, Glauben und Liebe II. Glauben und Liebe oder Der König und die Königin, in: Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III., Bd. II, Berlin 1798, S. 269–286, hier S. 277.

942 Vgl. SCHORN-SCHÜTTE, Königin, S. 85–93.

Anfang Oktober nach dem Start der Ausstellung ein Porträt der Königin, das in den Berliner Abendblättern durch den konservativen Publizisten Ludolph Beckedorff wohlwollend besprochen wurde:

> Bey Lebzeiten Ihrer Majestät ist es keinem Mahler gelungen, ein nur einigermaßen ähnliches Bild von Ihr hervorzubringen. Wer hätte es auch wagen dürfen, diese erhabene und doch so heitere Schönheit, die lebendige, bewegliche, geistreiche, holdselige Freundlichkeit und den ganzen, unendlichen, immer neuen Liebreiz Ihres Wesens neben dem Ausdrucke des sinnigen Ernstes und der würdevollen Hoheit in dieser königlichen Frau festhalten oder gar wiedergeben zu wollen? Erst nachdem sie selbst hinweggenommen worden ist, und die niederschlagende Vergleichung mit dem unerreichbaren Original nicht mehr Statt finden kann, scheint die begeisterte Trauer, womit um sie geklagt wird, Ihr Bild treuer ergriffen zu haben.[943]

Der König selbst gestand dem Porträt offenbar eine gewisse Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau zu, sodass man in den Abendblättern in erster Linie diese Nachricht wohlwollend vermerkte. Darüber hinaus wurde das Porträt offenbar in Eile für die Ausstellung produziert, da es noch nicht vollständig fertiggestellt war. Das Bild fügte sich in ein mehrschichtiges nationales Gedenken, das durch Presse, Literatur und bildende Kunst gestaltet wurde. Die Königin war in einem Zeitraum der größten innen- und außenpolitischen Spannungen Preußens gestorben. Zahlreiche Texte wurden in kurzer Reihenfolge veröffentlicht, wie z. B. Achim von Arnims Kantate „Nachtfeier nach der Einholung der hohen Leiche Ihrer Majestät der Königin", Friedrich Samuel Gottfried Sacks Predigt „Rath und Trost der Religion bei dem Tode unserer verewigten Königin" und Konrad Gottlieb Ribbecks „Predigt bei der Trauerfeier, wegen […] des Absterbens Ihrer Majestät der regierenden Königin Luise von Preußen".[944] Die um die Königin aufgebaute Legende wurde wenig später für den nationalen Aufbruch zur Zeit der Befreiungskriege vereinnahmt. Gedichte wie Theodor Körners „Vor Rauchs Büste der Königin Luise" vereinten völkische Geschichten wie die Kyffhäusersage, die von der Wiederkehr eines Friedenskaisers kündet, mit der Geschichte der Königin Luise:[945]

> Du schläfst so sanft! – Die stillen Züge hauchen/
> Noch deines Lebens schöne Träume wider;
> […]
> Kommt dann der Tag der Freiheit und der Rache:

[943] KLEIST, Berliner Abendblätter, 6. Blatt, 06.10.1810, S. 6.

[944] Einen Überblick über einen guten Teil der frühen Literatur zu Luise von Mecklenburg-Strelitz bietet FRIEDRICH KIRCHEISEN, Die Königin Luise in der Geschichte und Literatur. Eine systematische Zusammenstellung der über sie erschienen Einzelschriften und Zeitschriftenbeiträge, Jena 1906.

[945] Vgl. SCHORN-SCHÜTTE, Königin Luise, S. 93–94.

> Dann ruft dein Volk, dann deutsche Frau, erwache,
> ein guter Engel für die gute Sache![946]

Sowohl das intertextuelle Verfahren Körners als auch seine Einbeziehung der bildenden Kunst in seine Arbeit veranschaulichen die Bedeutung der künstlerischen Arbeiten zur Entfachung des Preußischen Patriotismus. Die Verehrung von Königin Luise spielte bei der Konstruktion der Nation als „gedachte Ordnung" eine wesentliche Rolle. Es entfaltete sich eine Erinnerungskultur um Luise, die durch die Kunstausstellung und Kunstkritik wesentlich an Dynamik gewann. Verbot der patriotische Geist der Zeit dem Rezensenten die Kritik am Porträt Schadows von Königin Luise, wurden die anderen Bilder umso mehr für ihre übermäßige Effekthascherei kritisiert. Die weiteren Rezensionen vom 8., 9. und 10. Oktober bemängelten den jungen Schadow für seinen oberflächlichen Stil, der in erster Linie auf eine Wirkung beim Zuschauer ziele:

> Die vortheilhafte Pohlnische Tracht mit ihren kecken Farben, die Orden, der kühne Ausdruck des männlichen schönen Gesichtes, Alles dieses macht Wirkung und die Aehnlichkeit ist nicht zu verkennen. Nichts desto weniger fehlt dem Bilde gerade das, wodurch es zum Porträt, zum Charakterbilde hätte werden können.[947]

Wie bereits weiter oben erwähnt, lässt sich u. a. eine Parallele zu den *exhibition pieces* und der englischen Kunstkritik ziehen. Die Kunstkritiker warfen vielen Künstlern den Verrat an den Idealen der Kunst vor und eine Ausrichtung an bloßen verkaufsfördernden Elementen. Dieser Form der Porträtmalerei stellte Achim von Arnim einen Kurs der völkischen und patriotischen Porträtmalerei entgegen, den er während der Ausstellung von 1810 in den Werken Friedrich Burys vertreten sah: „Die schönste Folge von Bildnissen lieferte Bury […] von aller modernen Effekwuth frey, erhebt es sich zu der Würde älterer Kunstwerke, es ist nach unserer Ueberzeugung eins der besten Bilder, die seit einem Jahrhundert gemalt sind."[948] Zum Schluss der Ausstellung wurde ein Resümee der bisherigen Kritiken und zum damaligen Stand der Berliner Kunst veröffentlicht. Die hohen Besucherzahlen unterschiedlichster Klassen ließen die Kritik nach der sechswöchigen Ausstellung ein positives Gesamturteil schließen:

> Die öffentliche Ausstellung der Werke lebender Künstler, der Arbeiten von Kunstschülern und Versuche von Kunstliebhabern wurde heute den 4. Nov. nach sechswöchiger Dauer, geschlossen. Erfreulich war der zahlreiche Besuch, die allgemeine Theilnahme aller Klassen der Gesellschaft an diesem

[946] HANS ZIMMER (Hg.), Körners Werke, Gedichte, Lustspiele, Bd. 1, Leipzig 1916, S. 73–74.
[947] KLEIST, Berliner Abendblätter, 8tes Blatt, den 09.10.1810, S. 31.
[948] KLEIST, Berliner Abendblätter, 37tes Blatt, den 12ten November 1810, S. 144.

> allgemein menschlichen Genusse, der oft die geschiedensten zu gemeinsamer Anerkennung und Beurtheilung zusammenführte.[949]

Der Autor pries die Vermischung Angehöriger unterschiedlichster Klassen, die sich frei über die Kunstwerke austauschten. Kostenlos war der Besuch der Ausstellung lediglich für die „Eleven und Schüler der Academie der Künste, der Bau-Academie, der Porzellan-Manufaktur und der Kadettenanstalten“[950] und einige weitere Angehörige der Akademie. Alle weiteren Gäste der Ausstellung mussten ein Eintrittsbillett lösen, sodass bei einem Eintrittspreis von 12 Groschen zumindest einem Teil der Bevölkerung der Eintritt verwehrt geblieben sein dürfte.[951] Doch jedem Bürger, der den Eintritt bezahlen konnte und wollte, blieb die Ausstellung offen, und die Kritik legte einen wechselseitigen Austausch unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen dar. Dieser erfolgte nach der Kritik auch durchaus zwischen Künstler und Publikum: „Auch fanden wir manche brave Künstler mit Recht häufig unter der Menge, um aus den beschränkten Urtheile der Freunde oder Gegner zu der allgemeinen Billigkeit zu gelangen und die Anforderungen der verschiedenen Naturen kennen zu lernen.“[952] Die direkte Konfrontation mit Künstler und Werk lässt vermuten, dass viele der Zeitgenossen davon ausgingen, das Werk stehe nicht für sich allein, sondern sei vielmehr ein Teil des Künstlers, der dieses erklärte und für den Rezipienten deutete oder zumindest mit diesem das Gespräch zur Auffassung seiner Arbeiten suchte. Unter dem Abschnitt, der die Landschaftsmalerei besprach, fand sich auch die Kritik zu Caspar David Friedrichs Arbeiten:

> Unter den Landschaften müssen wir wohl Friedrich zuerst aufführen, weil seine Kraft ausgezeichnete Momente der Himmelsconstellationen, die selbst arme Gegenden für einzelne Stunden sehr anziehend machen können, aufzufassen und seine Ungeschicklichkeit in der Behandlung der Farben, zu den widersprechendsten Urtheilen hinriß; die Wirkung seiner Winterlandschaft war meist entschieden, seine viel ausgezeichnetere Landschaft in Sepia wurde meist übersehen.[953]

Der Abschnitt steht klar im Kontrast zum heute viel zitierten Text Heinrich von Kleists zu Friedrichs Bildern auf der Ausstellung von 1810 und gibt die andere Position Arnims wieder. Die Bilder Friedrichs fanden bei der Ausstellung keinesfalls uneingeschränkte Zustimmung, sondern wurden aufgrund ihrer Leere und farblichen Konstellation stark kritisiert.[954] Ebenfalls gesonderte Aufmerksamkeit

---

[949] Ebd., S. 143.
[950] GStA PK Berlin, Rep. 76 alt, Nr. 226, Bl. 75r.
[951] Zum Beginn kostete die Ausstellung einen Eintritt von 12 Groschen, vgl. GStA PK Berlin, Rep. 76 alt III, Nr. 221, Bl. 1r.
[952] Kleist, Berliner Abendblätter, 37tes Blatt. Den 12ten November 1810, S. 143.
[953] Kleist, Berliner Abendblätter, 38tes Blatt, den 13ten November 1810, S. 147.
[954] Vgl. ebd.

erhielt das Landschaftsbild, das Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland in den Vordergrund rückte. So attestierte Arnim der Arbeit Friedrich Georg Weitschs, „Eine große Landschaft mit dem Chimborazo in Südamerika", eine „große Wirkung auf die Jugend, die gern ihre Sehnsucht nach der Ferne befriedigt"[955].

Weiterhin erfuhr die Arbeit von Karl Friedrich Schinkel besonderes Interesse im Abschluss der Rezension, denn auch Schinkel befasste sich mit dem Andenken der jung verstorbenen Königin. Sein „Entwurf für eine Begräbniskapelle der verewigten Königin Luise Amalie von Preussen" stellte die Gotik als eine deutsche Kunst dar, die es dem deutschen „Urvolk" ermöglichte, sich von dem französischen Nachbarn kulturpolitisch abzuheben. Während die französische Kunst in der Theorie Schinkels eine Kopie der römischen war, die ebenfalls lediglich die griechische Kunst imitierte, war es seiner Theorie nach die deutsche Kunst, die in der Gotik einen neuen kreativen Ausdrucksweg geschaffen hatte.[956] Das Aufsuchen des Denkmals sollte so zu einem Kirchendienst werden, welcher die „verewigte Königin" heiligen sollte.[957] Schinkels Katalogtext schildert die Ziele des Denkmals genauer:

> Die irdische Hülle der verewigten Königin der Nachwelt aufzubewahren, hierzu einen Ort zu weihen, der durch eine liebevolle Feierlichkeit jeden, der ihn betritt, zu den Gefühlen erhebt, welche dem Andenken an das verehrte Leben entsprechen, war die Aufgabe zu dem vorliegenden Gegenstande. […] Die heitere Ansicht des Todes zu geben, welche allein die wahre Religion, das echte Christenthum dem ihr Ergebenen gewährt.[958]

Schinkels Entwurf setzte einen Diskurs um die deutsche Nationalkultur fort, der sich bereits in Weitschs „Das Opferfest der Krodo" wiederfand. Der deutschen Kunst wurde eine ursprüngliche Originalität zugestanden, während die französische Kunst in den Augen vieler Betrachter lediglich die Kopie der Kopie darstellte und deshalb eine Erscheinung des Verfalls war.[959] Die „germanische" Kunst stellte hingegen den wahren Typus der Nation dar. Sie war geschaffen, um im „stillen Gebet", die „neuen Heiligen" zu verehren, denen Tempel geschaffen wurden. Sie

---

[955] Ebd., S. 148. Im Katalog der Akademie findet sich unter Nr. 18 eine längere Erklärung zum Bild Weitschs und der Verbindung der Arbeit zum Abenteuer Alexander von Humboldts, vgl. VERZEICHNIß, Kunstwerke 1810, S. 3–5.

[956] Vgl. FELIX SAURE, „… das ganze Reich der Ideen". Karl Friedrich Schinkels Geschichtsphilosophie zwischen Wilhelm von Humboldts Antikenbild und Fichtes Freiheitsmetaphysik, in: Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften 10 (2006), S. 307–324.

[957] KLEIST, Abendblätter, 38tes Blatt. Den 13ten November 1810, S. 153–162.

[958] VERZEICHNIß, Kunstwerke 1810, S. 26.

[959] In Schinkels Interpretation verfügten die Römer als Nachfolger der Griechen nicht über dasselbe kreative Potenzial und waren deswegen auf das Kopieren angewiesen. Die Franzosen betrachtete er als Nachfolger der Römer, die folglich nichts weiter als die Kopie der Kopie produzieren würden, vgl. SAURE, Reich der Ideen, S. 316–318.

trieb durch den Luisenkult und die Romantik eine Sakralisierung und Politisierung der Kunst voran, die bei Rhode 13 Jahre zuvor bereits angelegt war und 1810 in der Feindschaft zu Frankreich neue Dynamik entfaltete. Schinkels neogotischer Entwurf wurde nie umgesetzt und stattdessen ein vom König gewünschter antiker Tempelbau verwirklicht.[960] Die Arbeiten hierfür wurden bereits einen Monat nach Luises Tod begonnen, und Schinkel selbst war an ihnen beteiligt, sodass er seine Arbeit mehr als einen Diskussionsbeitrag betrachtet haben muss denn als einen konkreten architektonischen Entwurf, der umgesetzt werden sollte. König Wilhelm III. hatte die Planung und Umsetzung des Baus an sich gerissen und schottete die letzte Ruhestätte im Park des Schlosses Charlottenburg weitestgehend von der Öffentlichkeit ab.[961] Dennoch gilt der begleitende Text zum geplanten Tempelbau als einer der wichtigsten Arbeiten zur Entstehung der romantischen Theorie.[962] Weiterhin war Schinkels Kapellenentwurf ein Ausdruck für das neu entstandene religiöse Leben innerhalb Preußens unter der französischen Besatzung.

Neben der überschwänglichen Anteilnahme im Gedenken an Luise von Preußen trugen die Ausstellungsrezensionen in einigen Abschnitten xenophobe Züge, die sich vor allem gegen die ehemaligen französischen Besatzer richteten. So wurden die Arbeiten des Grafen von Hoffmannsegg für ihren Titel gescholten: „Es kränkte uns vor diesem, mit deutschen Fleiße unternommenen Werke, einen französischen Titel zu sehen.“[963] Auch hierin spiegelt sich eine zunehmend Vehemenz des aufkeimenden Nationalismus wider.

Die Ausstellungen schufen, gepaart mit der entstehenden Kunstkritik, den Kunstwerken und den beteiligten Akteuren, einen öffentlichen Raum, innerhalb dessen Geschmack nicht nur diskutiert wurde, sondern auch eine politisch ideelle Neuausrichtung Preußens stattfand. Das Lernen des Publikums, der Kritik und der Künstler wurde durch einen gemeinsamen Austausch und wechselseitigen Bezug der Gruppen in der „Face-to-face-Kommunikation“ und im schriftlichen Austausch gefördert, wie in beiden Fallbeispielen belegt werden konnte. Die Gewalt gegenüber öffentlichen Kunstwerken beweist, dass die Akzeptanz der Kunst als Insignie der Macht keinesfalls in der gesamten Bevölkerung als anerkannt gelten kann. Deswegen war die schriftliche Kritik für die Kunst und die Politik relevant. Auf der künstlerischen Ebene wurden die Arbeiten der Berliner Ausstellung in einem weiteren Kontext diskutiert und ihre Wirkung deshalb potenziert. Die Kunstkritik führte in Berlin dazu, die Orthodoxie der Akademie als heiligsprechende Instanz zu brechen.[964] Welche Werke von Wert waren, wurde so nicht nur

[960] Zur Baugeschichte des Mausoleums vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Das Mausoleum im Charlottenburger Schlossgarten, Berlin 1991.
[961] Vgl. DEMANDT, Luisenkult, S. 35–43.
[962] Vgl. SAURE, Reich der Ideen, S. 311–320.
[963] KLEIST, Berliner Abendblätter, 39tes Blatt, den 14ten November 1810, S. 152.
[964] Zur Verbindung vom literarischen und künstlerischen Feld bei Bourdieu vgl. BOURDIEU, Regeln, bes. S. 214–223.

über die Mitgliedschaft, die Preisvergabe und die Position der Bilder innerhalb der Ausstellung verhandelt, sondern auch im Medium der Kunstkritik.[965]

In den Kritiken der Ausstellung von 1798 und 1810 lässt sich innerhalb eines kurzen Zeitabschnitts sowohl ein Wandel als auch eine Konstanz des Heldenbildes und des nationalen Diskurses konstatieren. Nach ihrem Tod wurde Luise von Preußen zur nationalen Heldin stilisiert und markiert einen Wandel in der Heldenverehrung. Die preußische „Schmach" von 1806 forderte eine Neuausrichtung der nationalen Identifikationsfiguren. Die Bezüge dieses Protonationalismus unterlagen jedoch einer gewissen Konstanz durch einen gemeinsamen Bezugspunkt auf ein germanisches Urvolk. Hieraus lässt sich konstatieren, dass das Heldenbild ebenso ständig im Wandel war wie das künstlerische Feld. Mit Luise von Preußen wurde ein weiblicher Opfermythos einer „vaterländischen Heldin" diskursiv implementiert. Kunst, die Ausstellung und die Kunstkritik produzierten gemeinsam die Idee dieses Heldentums und deuteten es visuell, sprachlich und performativ.

5.3 „Whigkritik" und das Londoner Feld der Kunst

In London war es vor allem die „Whigkritik", die eine Verbindung zwischen der Kunst und der Politik schuf und deswegen im Fokus der Untersuchung steht. Erfolgreiche Vertreter des Genres waren u. a. Henry Bate Dudley, John Wolcot und John Williams mit ihren satirischen Pamphleten.[966] Diese satirische Ausstellungskritik war in ihrer Ausrichtung und Anlage den Karikaturen von James Gillray, Thomas Rowlandson und George Cruikshank ähnlich. Als einer der ersten professionellen Kunstkritiker des späten 18. Jahrhunderts gilt Henry Bate Dudley. Dudley hatte nicht nur als Boxer den Ruf, überaus angriffslustig zu sein, sondern wurde auch einer der profiliertesten Publizisten der Londoner Tagespresse der 1770er- und 1780er-Jahre. Ab 1775 war er Herausgeber der *Morning Post*. Seine politisch scharfen Kritiken brachten ihn oft in Bedrängnis, sodass Dudley im Februar 1780 wegen einer Verleumdungsklage eine zwölfmonatige Haftstrafe verbüßen musste.[967] Als Kunstkritiker trat Dudley das erste Mal 1773 in Erscheinung. Vergleichbar mit den Arbeiten Diderots sah Dudley die Historienmalerei als die höchste Stufe der Malerei und forderte Reynolds als bekanntesten Künstler seiner Zeit auf, jegliche ihrer Regeln zu befolgen. Insgesamt lobte er lediglich die Arbeiten Gainsboroughs und deren Originalität und bekämpfte alle anderen Mitglieder

[965] Bourdieu bewertet in „Die Regeln der Kunst" die Macht der Kunstkritik noch höher: „Und dies um so mehr, als diese *taste makers* mit dem Ende des durch die Académie ausgeübten Monopols auf Konsekration zu *artist makers* geworden sind, die Kraft ihres Diskurses das Kunstwerk als solches erstellen können", BOURDIEU, Regeln, S. 222.

[966] Vgl. DOBAI, Kunstliteratur, Bd. 2, S. 1157–1559; HALLET, Business, S. 67–72.

[967] Vgl. HANNAH BAKER, Art. Sir Henry Bate Dudley, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/8152 (Stand: 18.01.2016).

der Akademie mit seinen Kritiken. Mit dieser Strategie wurde Dudley zum Vorbild vieler späterer Kunstkritiker, die ebenfalls einen einzelnen Künstler förderten und einer Fokussierung auf einzelne Akteure Vorschub leisteten.[968]

Als legitime Nachfolger Dudleys kann man John Wolcot alias Peter Pindar und John Williams alias Anthony Pasquin bezeichnen. Wolcots Karriere als Kunstkritiker begann zu einem späten Zeitpunkt.[969] Zuvor arbeitete er als Apotheker, Arzt und Priester. Nach dem gescheiterten Versuch, sich eine Existenz in Jamaika aufzubauen, zog Wolcot nach Truro, wo er sich erneut als Arzt niederließ. Hier entwickelte er eine Vorliebe für das Schreiben von Satiren. Einige seiner frühen Arbeiten erregten selbst in der Londoner Öffentlichkeit Aufmerksamkeit.[970] Währenddessen entdeckte Wolcot den 14 Jahre jungen John Opie als zu förderndes junges Talent. Er und Opie gingen einen Pakt ein und reisten 1781 gemeinsam nach London, um auf dem Londoner Kunstmarkt als Kritiker und Künstler erfolgreich zu werden. Opie galt als Naturtalent. Wolcot versuchte nun, den jungen Maler als „edlen Wilden" zu inszenieren, der als Genie qua Geburt in London reüssieren sollte.[971] Dieses Vorhaben stieß bei Kontrahenten auf Argwohn. Die autobiografischen Aufzeichnungen James Northcotes vermitteln, welche Macht Rezensenten für die richtige Positionierung von Künstlern besaßen:

> It has been sufficiently proved by circumstances that Dr. Wolcot better known by the appellation of Peter Pindar was the first to discover and patron Opie. He found him by chance in an inferior station of life, when very young, he perceived he was a lad of considerable genius he took him to his house forwarded his education and when he was able to paint a little brought him up to London where he ushered him into the notice of the public by unceasing activity using every art that ingenuity could suggest to his fertile imagination and then became the sharer in the profits […]. Wolcot immediately considered everything as inimical to his good which might in any degree thwart his schemes towards Opies benefit and for these reasons only became the bitter enemy of poor James who was just at this period, struggling to make his way in the world and just as much as Wolcot extolled the one he cryed down the others merits.[972]

968 Vgl. DOBAI, Kunstliteratur, Bd. 2, S. 1157–1559; Hallet, Business, S. 67–72.

969 Zu Peter Pindar vgl. MEYER, Parnassus Foothills, S. 32–43; VALES, Peter Pindar; FINGER, Volkstümliche Satire; WILLIAM R. JONES, Art. Wolcot, John (bap. 1738, d. 1819), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008; http://www.oxforddnb.com/view/article/29828 (Stand: 21.01.2016); H. J. JACKSON, England's populist Pindars, in: The Electronic British Library Journal 2002, Art. 4, S. 1–18; SCHLITTE, Beyond the image, S. 183–196.

970 Vgl. JONES, Wolcot, John.

971 Vgl. DOBAI, Kunstliteratur, Bd. 2, S. 1160–1162.

972 BRITISH LIBRARY, The Life of the Painter James Northcote, Add. Ms. 47792, Bl. 5, vgl. JONES, Wolcot, John.

James Northcote sah in dem „Jointventure“ zwischen Wolcot und Opie eine Bedrohung seiner eigenen Arbeit und hatte Bedenken, dass er der Übermacht aus Kritiker und Künstler nichts entgegenzusetzen hatte.[973] Wolcots Publikationen entstanden in der Tradition der politischen Satire.[974] Die erste Arbeit unter dem Pseudonym Peter Pindar, die für Aufmerksamkeit sorgte, war seine 1782 erschienene „Lyric Odes to the Royal Academicians“[975]. Auf überschaubaren elf Seiten griff er in erster Linie die etablierten Künstler der *Royal Academy* an. Der Text führte den Leser durch die Ausstellung und begann mit einer kurzen Kritik zum *Somerset House*, das von William Chambers entworfen wurde. Darauf folgten scharfe Kritiken zu den Arbeiten einiger etablierter Künstler. Wolcot verfuhr nach einer Art Rangordnung und führte zuerst die Arbeiten von Reynolds, West und Gainsborough an:[976]

> Now for my criticism on paints,/
> Where bull-dogs, heroes, sinners, saints,/
> Flames, thunder, lightning, in confusion meet!/
> Behold the works of Mr. West!/
> That artist first shall be addrest/
> His pencil with due reverence I greet/
>
> Still bleeding from his last year's wound,/
> Which from my doughty lance he found;/
> Methinks I hear the trembling painter bawl,/
> Why dost thou persecute me, Saul?[977]

Wolcot wählte mit der Ode eine Gedichtform, die als besonders feierlich und erhaben galt. Mit einem Schweifreim und zwei Paarreimen weist das Gedicht ein einfaches Reimschema auf, das jedoch nicht der traditionellen Form der Ode entspricht. Wolcot kokettierte mit der von ihm gewählten Form und ihrer scheinbaren Erhabenheit. Bereits mit seinem Künstlernamen verwies er auf den bekanntesten griechischen Vertreter der Odendichtung, Peter Pindar.[978] Diese intertextuellen Verweise führte Wolcot fort, indem er Saul, den ersten König Israels, meta-

[973] Vgl. BRITISH LIBRARY, Add. Ms. 47792, Bl. 5.

[974] Vgl. EMMANUEL SCHWARTZ, Satire Unmasked by Reading; in: ELIZABETH C. MANSFIELD (Hg.), Seeing Satire in the Eighteenth Century, Oxford 2013, S. 15–39.

[975] PETER PINDAR, Lyric Odes to the Royal Academicians. By Peter Pindar, a distant relation to the poet of Thebes, London 1782.

[976] Die ersten drei Oden widmete Wolcot jeweils den oben genannten Künstlern selbst. Danach handelte er meist mehrere Akteure in einer Ode ab, wie bspw. in der vierten Mason Chamberlin, Philip James de Loutherbourg und Richard Wilson, vgl. PINDAR, Odes to the Royal Academicians, S. 4–9.

[977] PETER PINDAR, More Lyric Odes, to The Royal Academicians, by Peter Pindar, a distant relation to the poet of Thebes, and laureate to the Academy, London 1783, S. 7.

[978] Vgl. DIETER BURDORF, Art. Ode, Odenstrophe, in: HARALD FRICKE (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin 2010, S. 735–739.

phorisch als Richter vor die *Royal Academy* treten ließ. Wolcot wählte einen elegischen und hymnischen Ton, um seine Radikalkritik an der *Royal Academy* zu verfassen. Die rohe und direkte Kritik steht im Gegensatz zur verwendeten lyrischen Textform. Form und Inhalt sind gegensätzlich, aber machten die Kritik möglich und für einen weiteren Kreis an Lesern offenbar auch interessant. Die zahlreichen intertextuellen Verweise der Kritiken Wolcots legen nah, dass seine Leser über eine vielschichtige Vorbildung zum Verständnis der Texte verfügten. Wolcot etablierte ein neues Genre und seine Arbeiten fanden einen hohen Absatz.[979] Sie führten die konfliktgeladene Interaktion zwischen den Akteuren in einem neuen Genre fort. Nachdem seine Kritik der Ausstellung der *Royal Academy* im Jahr 1782 finanziell sehr erfolgreich war, veröffentlichte er in den folgenden Jahren zahlreiche weitere Besprechungen.

Die Akademie war in seiner Interpretation nicht mehr als ein Werkzeug des Königs. Die Hörigkeit ihrer jeweiligen Präsidenten wurde in „Celebration or, The academic procession to St. Jame's, an ode" aus dem Jahr 1794 beschrieben. In der Geschichte verhängt Georg III. sein königliches Veto gegen den Vorschlag aus den Reihen der Akademie, zu Ehren von Samuel Johnson, dem ehemaligen Mitglied der Akademie und Professor der modernen Literatur, ein Monument zu errichten. Auch das Ansinnen eine Prachtausgabe der *Discourses* von Joshua Reynolds zu drucken und diese jedem Mitglied der Akademie auszuhändigen, wird in der Ode Pindars durch das royale Prärogativ verhindert. Erst eine Goldmedaille zur Ehren Georgs III. findet bei Hofe die nötige Zustimmung und wird mit dem Ritterschlag für den Präsidenten der Akademie belohnt. Hierauf begibt sich ein trauriger und geschwächter Zug der Akademiemitglieder zum *St. Jame's Palace*.[980] Nach dem Ritterschlag fühlt sich West wie ein neuer Mensch: „In bolder streams his blood begins to flow / His heart sublime, a richer torrent pours / He looks contempous on the mob below."[981] In Wolcots Kritik verkamen die Mitglieder der *Royal Academy* zu „Marionetten" des Königs, die ohne sein Placet nichts in die Tat umsetzten und lediglich ihr Renommee mehren wollten. Die künstlerische Arbeit war nichts weiter als die symbolische Huldigung des Königs. Diese Herabwürdigung wurde auch in der Hierarchie der Akademie deutlich. Der Präsident blickte in Wolcots Szenerie auf die übrigen Mitglieder herab, sobald er zum Ritter geschlagen wurde.

Neben der Kunstkritik veröffentlichte Wolcot auch zahlreiche Arbeiten im Bereich der politischen Satire, die besonders nach seiner Trennung von Opie als gemeinsamem Partner entstanden. Die Satire „The Lousiad" aus dem Jahr 1785

[979] Vgl. JACKSON, Pindars, S. 2–11.
[980] Vgl. PETER PINDAR, Celebration: Or, the Academic Procession to St. Jame's, an Ode, Dublin 1794.
[981] PINDAR, Procession, S. 9.

kritisierte Georg III.[982] Hier lässt dieser die Köpfe seines Personals scheren, nachdem er eine Laus auf seinem Teller fand, die jedoch von seinem eigenen Kopf stammte. Die Geschichte wurde geschickt mit einer Karikatur von Thomas Rowlandson verknüpft und kann so als ein Vorbote des modernen Comics oder der Graphic Novel verstanden werden.[983] Die antiroyalen Satiren waren derart erfolgreich, dass selbst das Königshaus auf Wolcot aufmerksam wurde und ihm eine jährliche Pension von 300 £ anbot. Wolcot schien vorerst geneigt, das Angebot anzunehmen, lehnte schließlich aber doch ab. Stattdessen gelang es ihm, 1793 durch den Verkauf der Urheberrechte seiner bisherigen Arbeiten an ein Konsortium von Buchhändlern eine jährliche Pension zu bekommen:

> Whereas George Goulding Messrs. Robinsons & John Walker did some years since purchase of Dr. Wolcot certain copyrights of his works under certain restrictions for which the said G. G. Messrs. R s & J. W. gave the said Dr. W. a Bond granting him an annuity of two hundred & fifty pound per annum for natural life.[984]

Wolcot hatte wiederholt Konflikte mit dem Buchhändler-Konsortium auszufechten, da dieses ihm die Pension in der Hoffnung, dass er nicht mehr lang lebe, zugesagt hatten. Doch Wolcot lebte weitaus länger, als seine Geldgeber hofften. Hinzu kam, dass er zunehmend selber zu einer Persönlichkeit des öffentlichen Interesses wurde und sich zahlreiche Intrigen um ihn rankten. Die Fehde, die sich zwischen William Gifford, einem Publizisten, der William Pitts *Tory Administration* nah stand, und Wolcot entfaltete, entwickelte sich zu einer scharfen Auseinandersetzung darüber, was Satire in einer freiheitlichen Gesellschaft sagen dürfe und was nicht.[985]

Die schriftliche Auseinandersetzung über die künstlerische Öffentlichkeit war zu einem politischen Streit geworden, dem während der Napoleonischen Kriege auch von der Pittadministration und dem Königshaus Bedeutung zugemessen

---

[982] PETER PINDAR, The Lousiad. An Heroi-Comic Poem. Canto I, by Peter Pindar, Esq. London 1785.

[983] Zahlreiche Ausgaben warben mit den illustrierten Varianten der Geschichte: PETER PINDAR, The Lousiad An heroi-comic poem. Canto II. With an engraving by an eminent artist, London 1788.

[984] RUBENSTEIN LIBRARY, Library Service Center Manuscripts, Box 1, c.1, John Wolcot papers, 1790–1820, 31.05.1802.

[985] Vgl. SCHLITTE, Beyond the Image, S. 193. Die Auseinandersetzungen in der Presse zur Freiheit der Satire nahmen noch nicht den Umfang wie heutige Dispute an. Majestätsbeleidigung ist zwar im Deutschland des Jahres 2016 noch ein Straftatbestand, wurde aber bereits im England des späten 18. Jahrhunderts in der Regel nicht mehr vehement verfolgt. Es wurde jedoch ausgiebig darüber gestritten, was Karikatur und Satire darf und was nicht. Die Satiren und Karikaturen zum verlausten, trunkenen und promisken Königshaus waren vielseitig und sehr beliebt. Unter den zahlreichen jüngeren Publikationen kann einführend dienen: WERNER BUSCH, The King falls into the Hands of Caricature. Hanoverians in England, in: ANORTHE KREMERS/ELISABETH REICH (Hg.), Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714–1837), Göttingen 2014, S. 11–33.

wurde, wie im Versuch, Wolcot eine Pension zu zahlen, deutlich zum Ausdruck kommt. Die Grenzen zwischen Hof und Akademie waren in den Arbeiten Wolcots nicht immer klar gesetzt, sondern es kam zu gemeinsamen Schnittmengen, wie die Geschichte um den Ritterschlag des Präsidenten der *Royal Academy* deutlich macht. Sowohl Dudley als auch Wolcot bevorzugten in ihren Schriften Künstler, sodass es ihnen nicht um ein objektives Urteil ging, sondern um einen monetären oder symbolischen Gewinn. Dennoch zeugen ihre Arbeiten von Kenntnis der Materie, waren innerhalb der künstlerischen Kreise gefürchtet und beim Publikum überaus beliebt.

5.4 Die Beobachtung des Feldes

Eine zunehmende Ausdifferenzierung der Kunstliteratur und Kunstkritik machte es möglich, sich über die Entwicklung der Kunst aus einer europäischen Perspektive zu informieren. Um die neuesten Erkenntnisse in technischer, ökonomischer und ästhetischer Hinsicht zu erlangen, sollten die Mitglieder der Berliner Akademie der Künste Nachrichten der öffentlichen Blätter zusammenfassen, sodass sie innerhalb der Akademie zirkulieren und diskutiert werden konnten.[986] Neben Nachrichten aus Frankreich oder England wurden auch die Berichte aus der lokalen Presse wiedergegeben. Ein Fokus lag auf technischen Neuerungen und unterschiedlichen Möglichkeiten der fernen Konkurrenz. London war von besonderem Interesse:

> Verwichenen Sonntag war ich bey West. Er mahlte eben ein Stück für Boydell, das er vollenden wollte. Die Figuren hatten mehr als natürliche Größe und doch hätten sie geschworen, die Natur selbst zu sehen. Ich sah seine Gemälde von Wolf, la Bataille a la Hogue, la mort du Lord Shettem und viele anderen mit unbeschreiblichen Vergnügen. Er erhält von Könige eine Pension von 1000 Guineas, wofür er jährlich zwey Gemälde verfertigen muß. Hier bey lohnt man den Meister und schätzt die Werke der Künste oft nur zu hoch. Ich sehe neue Köpfe von Cypriani gezeichnet, für 12 Guineen verkaufen. Sie waren schön, aber deshalb noch nicht 12 Guineen werth.[987]

Der Ausschnitt zeigt, dass ein vielfältiges Interesse an den Innovationen der britischen Kunst bestand. Boydells Unternehmen, das letztendlich wegen seines immensen Umfangs und des mangelnden Absatzmarkts in Zeiten der französischen Kontinentalsperre scheiterte, offenbarte der kontinentalen Leserschaft, welch breite Absatzmöglichkeiten Bilder patriotischen Inhalts hatten.[988] Die immense

[986] Vgl. GStAPK Berlin, I. Ha. Rep 76 alt, Nr. 87. Bl. 16r.
[987] Ebd., Bl. 16 v.
[988] Vgl. DIAS, Englishness, S. 215–225.

Pension, die West allein durch den König erhielt, verdeutlichte, dass britische Künstler in einzelnen Fällen hohe Honorare beziehen konnten. Neue Gewinnchancen eröffneten sich insbesondere durch die Produktion von Kupferstichen. Die englischen Kupferstiche und Mezzotinto des späten 18. Jahrhunderts galten als innovativ und kunstfertig.[989] Das Interesse an Informationen zu Techniken und Verfahrensformen war deshalb besonders hoch:

> Mit Bartolozzi habe ich gesprochen, der mich einlud, ihn zu besuchen, und mir versprach, alles zu zeigen, und mich mit allen Vortheilen bekannt zu machen. Da er indeßen nicht in London, sondern in drei Meilen davon auf dem Lande lebt; so habe ich ihn noch nicht besuchen können. H. Schmid hält eine eigene Druckerey, die ich aber nicht zu sehen bekommen konnte. Er arbeitet bekanntlich in schwarzer Kunst. So viel habe ich erfahren, daß er, wenn er einen bunten Abdruck nehmen will, die Platten zuerst mit schwarzen Farben überzieht. Diese wird hierauf schwach gewischt, so nur wenig Farbe bleibt, und auf diese setzt er sodann die anderen Farben. Diese Verfahrensart macht einen schönen Effect und gibt den Druck etwas sanftes und angenehmes.[990]

Besonders in England hatte sich eine vielschichtige Sphäre der Reproduktionsgrafik etabliert. Außerordentlich beliebt war die Reproduktion von Porträts und Gemälden, welche durch Ausstellungen Bekanntheit erlangt hatten und im Anschluss häufig als Mezzotinto kopiert wurden.[991] Diese Technik erlaubte es, die „sanften" Übergänge der Malerei im Druck besser wiederzugeben, wie im obigen Ausschnitt beschrieben wurde. Der aus Italien stammende Francesco Bartolozzi war mit seinen Reproduktionsgrafiken in England besonders erfolgreich und wurde zum *Engraver of the King* ernannt.[992] Andere bekannte Akteure, die sich besonders dem Verfahren des Mezzotinto verschrieben, waren Valentine Green, John Raphael Smith und Richard Earlom.[993] Der Austausch über neue Veröffentlichungen im

---

[989] Vgl. AD STIJNMAN, Engraving and Etching 1400–2000, London 2012; CLAYTON, The English Print; ANNE-KATRIN SORS (Hg.), Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation (Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätssammlung, 27. April 2014–01. März 2015), Göttingen 2014.

[990] GStAPK BERLIN, I. Ha. Rep 76 alt III, 87. Bl. 16r.

[991] Vgl. ANNE-KATRIN SORS, Die Englische Manier. Technik – Geschichte – Provenienzen, in: DIES. (Hg.), Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation (Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätssammlung, 27. April 2014–01. März 2015), Göttingen 2014, S. 14–35, hier S. 28–30.

[992] Vgl. TIMOTHY CLAYTON/ANITA MCCONNELL, Art. Francesco Bartolozzi (1728–1815), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Oct 2007 http://www.oxforddnb.com/view/article/1592 (Stand: 27.04.2016).

[993] Vgl. SORS, Englische Manier, S. 30. Richard Earlom erhielt bspw. die meisten seiner Aufträge von John Boydell, der ein ganzes „Heer" von Druckgrafikern unterhielt, vgl. MARTIN MYRONE, Art. John Boydell, engravers (*act.* 1760–1804), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford

Bereich der Kunstnachrichten sollte die Mitglieder der Berliner Akademie zum jeweiligen technischen Stand des Faches unterrichten. Es zeigt, dass Kunstberichterstattung nicht nur der Erziehung des Publikums oder der Bildung von Geschmack diente, sondern auch unmittelbaren Übermittlung technischer Informationen.

5.5 Zwischenfazit: Sich ein Feld erschreiben. Die Bedeutung der Kunstkritik

Das praktische Schreiben über Kunst diente der Erziehung des Lesers, dem politischen Argument, der künstlerischen Debatte und der Beobachtung des Feldes. Anhand des Berliner Beispiels konnte gezeigt werden, dass sich in der ersten Phase der Ausstellung der Berliner Akademie der Künste sowohl das Publikum als auch die Kritiker selbst in einem Lernprozess befanden. Der zunächst summarischen Aufreihung der Werke mit einfachem Urteil folgten komplexere Darstellungen, die das Urteil des Publikums und den Text des Katalogs in die Kritik miteinbezogen. Hierdurch ergab sich ein vielschichtiges Bild der Kritik, das sowohl den Künstler als auch das Publikum erziehen wollte. Diese Pädagogisierung der Kritik fand sowohl im Beispiel Rhodes als auch bei den Berliner Abendblättern unter einem protonationalen Duktus statt. Bezogen sich die Texte Rhodes auf Friedrich II. als nationalen Helden, dessen Mythos vor allem durch einen zunehmenden Vertrieb an Kupferstichreproduktionen von Heldenbildern Vorschub geleistet werden sollte, sollte in den Berliner Abendblättern der Totenkult um Luise von Preußen ein neues Preußen gegen den französischen Feind entstehen lassen. Dieser Diskurs entfaltete sich nicht nur in den Ausstellungen, dem Austausch zwischen Künstler, Werk und Publikum, sondern auch in der Schriftöffentlichkeit der Kunstliteratur. Die Erziehung des Publikums oder Teile der Bevölkerung war jedoch nicht generell erfolgreich, wie der Vandalismus gegen Kunstwerke in der Berliner Öffentlichkeit beweist. Diese Gewaltakte und die von Rode vorgeschlagenen Maßnahmen, um ihnen Einhalt zu gebieten, zeigen, dass die Sakralisierung der Kunst als eine Art Ersatzreligion für das Bürgertum und den Adel auch auf Ablehnung innerhalb der Bevölkerung stieß.

Kunstkritik sollte jedoch nicht nur das Publikum erziehen, sondern auch den Produzenten der Kunst. Beanstandet wurde immer wieder ein gefälliger Stil, der sowohl in der englischen als auch in der deutschsprachigen Kritik als eine Anbiederung der Künstler an das Publikum verstanden wurde und weder den Rezipienten noch dem Künstler selbst zu Bildung und Ansehen verhelfen konnte. In den satirischen Stücken Wolcots und Dudleys wurde nicht nur Satire und Karikatur miteinander verbunden, sondern es kam auch zu zahlreichen Wechselbeziehungen

University Press, 2004; online edn, Sept 2013, http://www.oxforddnb.com/view/article/65008 (Stand: 27.04.2016).

zwischen Kunst und Politik. In den Satiren Wolcots war die *Royal Academy* zu einem willigen Werkzeug Georgs III. geworden und diente lediglich der symbolischen Überhöhung seiner Herrschaft. Die Beobachtung der Kunstpublikationen durch die Berliner Akademie der Künste erfolgte, um sich technisches Wissen über Kunst anzueignen und um über die Entwicklungen des Marktes informiert zu sein. England war ein Vorbild, weil besonders hier früh hohe Gewinne durch den Verkauf von Reproduktionsgrafiken erzielt wurden, aber auch, weil Künstler selbst sehr hohe Honorare gezahlt bekamen. Das Schreiben über Kunst erweiterte ihre Wirkung. Es potenzierte die Interaktion zwischen Künstler, Werk und Publikum. Es führte zu Aneignungen der Kunst, die jenseits der geplanten Aneignungen innerhalb institutioneller Anbindungen verlief. Zwischen 18. und 19. Jahrhundert lässt sich eine zunehmende Positionierung der Kunst als Ersatzreligion konstatieren, die Bürgertum und Adel gemeinsam in die Nationendebatte einstimmen ließ. Die Kunstkritik war ein wichtiger Bestandteil einer Kunstreligion, die die Bedeutung der Kunstwerke auf einer Metaebene produzierte. Dieses Phänomen lässt sich besonders im Handel und im Konsum von Kunst nachvollziehen.

6 Handeln und Sammeln. Ware oder kultureller Semiophor?

Sammeln war im langen 18. Jahrhundert nicht allein Ausdruck bürgerlicher Selbstdarstellung, sondern galt gleichsam als patriotischer Akt, der das Bewahren der kulturellen „Semiophoren“[994] zum Ziel hatte. In seinem Pamphlet zur Samm-

[994] Der bereits unter Fußnote 99 explizierte Begriff wird hier ein weiteres Mal aufgegriffen und weiter definiert: „Auf der einen Seite befinden sich die Dinge, nützliche Gegenstände, das heißt solche, die konsumiert werden können oder die dazu dienen sich Subsistenzmittel zu verschaffen oder auch Rohstoffe umzuwandeln, so daß sie konsumiert werden können oder schließlich dazu, gegen die Veränderungen der natürlichen Umgebung zu schützen. Mit all diesen Gegenständen hantiert man, durch sie alle werden physische, sichtbare Veränderungen vorgenommen oder sie erleiden sie auch: sie nutzen sich ab. Auf der anderen Seite befinden sich die Semiophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit im eben präzisierten Sinn, sondern Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt, die mit einer Bedeutung versehen sind. Da sie ausgestellt werden, um den Blick auf sich zu ziehen, unterliegen sie nicht der Abnutzung“, POMIAN, Ursprung, S. 49–50. Auch wenn die Semiophoren mit einer diskursiv verhandelten Bedeutung versehen sind, entziehen sie sich nicht dem Konsum, wenn man diesen Begriff weiter fasst: „In einem allgemeinen Sinne wird hier unter Konsumieren das Kaufen, Gebrauchen und Verbrauchen/Verzehren von Waren eingeschlossen die damit in Zusammenhang stehenden Diskurse, Emotionen, Beziehungen, Rituale und Formen der Geselligkeit und Vergesellschaftung“, HANNES SIEGRIST, Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa, in: HANNES SIEGRIST/HARTMUT KAELBLE/JÜRGEN KOCKA (Hg.), Europäische Konsumgeschichte, Zur Gesellschaft und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 1997,

lungsgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts stellte der Kunsthändler William Buchanan fest:

> The late Mr. President West used to remark, that next to the merit of having painted a picture which should do honor to the art, and become and ornament to the state wherein it was produced, was the credit of having brought from foreign countries works of the great masters.[995]

Diese einleitenden Worte verdeutlichen bereits zahlreiche Aspekte des Kunsthandels der Zeit: Das Sammeln alter Meister galt häufig als ein patriotischer Akt, der den Sammler zu einem Förderer der nationalen Kulturaneignung machte. Es wurde in den Augen der Akteure ebenso zum produktiven Akt wie die Produktion von Kunstwerken. Sammlungen waren infolgedessen bereits vor der Überführung in ein Museum nationalstaatlich gebunden, sollten Analogien innerhalb der konstruierten Gemeinschaft bekräftigen und besaßen einen pädagogischen Impetus, der ebenfalls national geprägt war.[996] Welche Rolle spielten also patriotische und pädagogische Aspekte im Verkauf und Sammeln von Kunst?

Der Londoner Kunstmarkt wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts von verschiedensten Akteuren besiedelt, die auf einen schnellen Gewinn hofften, die sammelten, um ihrem ästhetischen Geschmack Ausdruck zu verleihen, oder als Kunstexperten ihr Wissen zu Maltechniken und historischen Kunstepochen einbrachten. Diese verschiedenen Akteure und ihr Kampf um die Deutungshoheit der Kunst lässt eine Soziologie der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts innerhalb Englands im späten 18. Jahrhundert zutage treten. Die Künstler, Sammler, Händler und Dilettanten stritten um Anerkennung ihrer Position und der von ihnen vertretenen Objekte.[997] Welche Akteure konnten sich als *taste makers* innerhalb der Londoner Oberschicht mit ihrem Sammlungsverhalten etablieren und wer galt als „neureicher" Sammler?[998] Die Fallbeispiele zweier herausragender Geschäfte des Kunsthandels bieten in Kapitel 6.3.1 und 6.3.2 den idealen Ausgangspunkt, um die

S. 13–48, hier S. 16. Die im Kapitel untersuchten Dinge wurden ausgestellt, um einem ausgewählten Publikum zur Schau gestellt zu werden, aber sie wurden auch gehandelt, verändert und in einem weiteren Sinne konsumiert, auch wenn sie nicht zu den alltäglichen Dingen des Gebrauchs zählen.

995 WILLIAM BUCHANAN, Memoirs of Painting, Vol. I, London 1824, S. 9.

996 Vgl. BENNETT, Birth of the Museum, S. 89–102.

997 Eine knappe und vielseitig anwendbare Definition der Fähigkeiten des Kenners findet sich bei Bourdieu: „Die Kompetenz des ‚Kenners', diese aus langem vertrauten Umgang mit den Werten hervorgegangene, die Vertrautheit mit ihnen begründende unbewußte Beherrschung der Aneignungsmittel, ist eine ‚Kunst', ist praktische Beherrschung, die wie jede Kunst zu denken oder zu leben nicht ausschließlich durch Regeln und Vorschriften weitergegeben wird, deren Erlernung vielmehr einen übers normale Maß hinausgehenden Kontakt voraussetzt analog zwischen Meister und Jünger früherer Zeiten, d. h. den wiederholten Kontakt mit kulturellen Werken und gebildeten Menschen gleicherweise", BOURDIEU, Unterschiede, S. 121. Zum Begriff des Dilettanten vgl. LÜTTEKEN, Art. Dilettant.

998 Vgl. BOURDIEU, Unterschiede, S. 160.

Praxeologie des Londoner Sammlertums zu analysieren. Außerdem lässt sich in der Sammlungstätigkeit durch die zunehmende Gliederung und Ordnung der Sammlungen eine museal codierte Praxis erkennen, da Dinge zunehmend in ihrem „Raum“[999] und in ihrer „Zeit“ eingeordnet werden, um eine „Ordnung zu erhalten, die die Aufeinanderfolge der Formen, ihre Geschichte deutlich macht“[1000]. William Buchanan war als ein Händler an dem oben beschriebenen Kunstgeschäft beteiligt. Auf der Suche nach neuen Verkaufsobjekten stellte er sich die Frage, wie der Geschmack der Londoner Sammler am besten zu analysieren sei.[1001] Seine Erfolge und Misserfolge geben Aufschluss über das Distinktionsverhalten des Kunstmarktes und den relationalen Wert der gehandelten Ware (Kap. 6.3.3). Vorwiegende Ziele für den Ankauf zu handelnder Bilder waren im untersuchten Zeitraum Italien, Frankreich, Holland und Spanien.[1002] Die Sammlungen, die in Gänze oder in Teilen durch ganz Europa verschoben wurden, waren, wenn sie nicht als Kriegsbeute konfisziert wurden, in erster Linie Objekte eines Marktes.

Auch wenn der Berliner Markt sich nicht in so rasanter Form wie sein Londoner Pendant entwickelte, etablierte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine zunehmend aktive Berliner Sammlerschaft (Kap. 6.4.1). Welche Beweggründe zu ihrem Sammeln führten und wer zu dieser Gruppierung zählte, lässt sich anhand der Berliner Auktionen im untersuchten Zeitraum nachvollziehen. Ein besonderes Kunstgeschäft des frühen 19. Jahrhunderts war der Kauf der Sammlung des Kaufmanns Edward Sollys. Der hohe Preis, die unterschiedlichen Gutachten und der ungünstige Zeitpunkt sprachen eigentlich gegen den Kauf.[1003] Warum der

[999] Pomian verwendet hier die Bezeichnung „Raum“, auch wenn es sich vielmehr um die lokale Herkunft der Objekte handelt, die als Grundlage der Hängung oder Ordnung in einem Museum, einer Galerie oder einer Sammlung dient, vgl. LÖW, Die topologischen Dimensionen, S. 46–59.

[1000] KRYSZTOF POMIAN, Sammlungen – eine historische Typologie, in: ANDREAS GROTE (Hg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450 bis 1800. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10) Opladen 1994, S. 107–126. hier S. 116.

[1001] Ein wichtiger Faktor war die Provenienz der Werke: „Authentizität, das ist die eiserne Klammer, die Werk, Künstler und Epoche aneinander schmiedet. Daher kommt die außerordentliche Stellung des modernen Künstlers. Er geht mit seinem Werk eine Symbiose ein; in diesem Sinn ist Rembrandt in der Tat einer seiner Prototypen. Auch das Unternehmen Claude Lorrains (1600–1682) in einem *liber veritatis* seine authentische Produktion zu dokumentieren, war zukunftsweisend“, BERND ROECK, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit, Göttingen 2004, S. 101. Zur Geschichte der Provenienz vgl. GAIL FEIGENBAUM/INGE REIST (Hg.), Provenance. An Alternate History of Art (Issues & Debates), Los Angeles 2013.

[1002] Für einen Überblick zum Kunstmarkt in europäischer Breite vgl. MICHAEL NORTH/DAVID ORMROD (Hg.), Art Markets in Europe, 1400–1800, Aldershot, Brookfield 1998; MIEGROET, HANS J. VAN/NEIL DE MARCHI (Hg.), Mapping Markets for Paintings in Europe. 1450–1750 (Studies in European Urban History (1100–1800), 6). Turnhout 2006. Einen aktuellen Überblick innerhalb Englands verschafft JOHN R. PAGE/THOMAS M. BAYER, The Development of the Art Market in England (Financial History), London 2011.

[1003] So war Aloys Hirt einer der wichtigsten Berater Edward Sollys beim Ankauf seiner Sammlung. Im Nachhinein stand er für seine Ankaufstrategie durchaus in der Kritik und versuchte, seinen Ruf und den der Sammlung durch ein wohlwollendes Gutachten für das Ministerium ins rechte

preußische Staat sich dennoch dafür entschied, wird unter Kapitel 6.4.3 behandelt. Ein Großteil der gehandelten Ware galt als Semiophor eigentlich als unverkäuflich. Dass die Ware dennoch auf den Markt kam, stand meist im engen Zusammenhang mit grundlegenden Erschütterungen wie der Französischen Revolution oder den Napoleonischen Kriegen (Kapitel 6.5).[1004] Um diese Fragen zu klären, bedarf es zuerst einer Auseinandersetzung mit der Entstehung des europäischen Kunsthandels und der bisherigen Forschung.

6.1 Die Entstehung des europäischen Kunsthandels

Gemeinhin wird die Entstehung eines freien Kunstmarkts mit dem niederländischen 17. Jahrhundert, dem „Goldenen Zeitalter", in Verbindung gebracht, in dem Künstler nicht nur von der höfischen und kirchlichen Patronage abhängig waren, sondern für die „anonymen" Sammler und Käufer produzierten.[1005] Während sich in den Niederlanden bereits im 17. Jahrhundert ein Kunstmarkt etablierte, lässt sich dieses Phänomen im übrigen Europa erst im 18. Jahrhundert feststellen. Eine Ausnahme stellte der italienische Markt dar, der von Francis Haskell in „Patrons and Painters" für den Zeitraum des italienischen Barocks als ein „eigenen Normen gehorchende[s] künstlerische[s] Feld"[1006] beschrieben wurde. Haskell

Licht zu rücken. Auch Georg Andreas Reimer hatte wiederholt Probleme beim Verkauf von Bildern, nachdem sein Verlag in finanzielle Probleme geraten war, da sich in den 1830er-Jahren die wissenschaftlichen Publikationen sehr schlecht verkauften, vgl. DORIS FOUQUET-PLÜMACHER/LISELOTTE KAWALETZ, Die Reimersche Gemäldesammlung. Geschichte einer großen Berliner Bildersammlung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen 38 (1996), S. 77–110. Ebenso bekannt waren die Konflikte zwischen Joshua Reynolds und Kennern der Kunst. Reynolds war allgemeinhin der Auffassung, dass viele der Gentlemen und Sammler nach ihrer *Grand Tour* nicht die Fachkenntnis besitzen, die sie vermeintlich vortäuschen, vgl. BREWER, Pleasures S. 252–253. Ob diese Friktionen den schlechten Ruf der Sammlung Reynolds und der Provenienz der Bilder begründeten, ist jedoch nicht bezeugt. Er selber stand jedoch auch im Ruf, in seiner Sammlung zahlreiche Kopien zu haben, die er vermutlich für Originale hielt, vgl. CAMPBELL, Old Masters, S. 1–3.

[1004] Nach Böhme werden unveräußerliche Dinge nur in einen Warenkreislauf einbezogen, wenn sie durch einen Krieg, eine Revolution, Raubzüge, Katastrophen oder Kriminalität aus ihrem eigentlichen Entstehungs- und Verwendungskontext entrissen wurden, vgl. BÖHME, Fetischismus und Kultur, S. 298–302.

[1005] Zur Entstehung des niederländischen Kunstmarktes vgl. PAGE, The Development of the Art, S. 13–28; MIEGROET, Mapping markets. Zum 17. Jahrhundert in den Niederlanden im Allgemeinen vgl. DAGMAR FREIST, Das „niederländische Jahrhundert", in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2012-04-26. URL: http://www.ieg-ego.eu/freistd-2012-de (Stand: 10.06.2016).

[1006] Laut Bourdieu gehört es zum sozialen Phänomen des Künstlers jeglicher Profession, dass er um seine Unabhängigkeit kämpft. Wenn auch dieser Kampf erst im 19. Jahrhundert anerkannt wurde, gebe es auch vorher bereits Beispiele dieses Kampfes, die in Francis Haskells Werk „Patrons und Painters" für die Zeit des italienischen Barocks beschrieben werden. Hierbei handelt es sich um eine Arbeit, die den künstlerischen Eigensinn und seine Entstehung in der Behauptung gegenüber anderen Instanzen analysiert, vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 407f.; FRANCIS HASKELL, Pat-

legte die Funktionsweisen der künstlerischen Patronage dar und zeigte, welche Richtungen sie mit Einzug aufklärerischer Strömungen in Italien einnahm.[1007] Die Ablösung des höfischen und kirchlichen Mäzenats durch den Markt, der für die Produzenten einen Wandel bedeutete und neuen Professionen wie dem Kunsthändler Konturen gab, die in einem Handlungssetting aus Auktionen und Ausstellung agierten, ist seitdem ein beliebtes Forschungsthema.[1008]

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren auf dem europäischen Kunstmarkt in erster Linie niederländische Gemälde gefragt, was überwiegend auf das vorhandene Angebot zurückzuführen ist. In Ermangelung einer eigenen künstlerischen Tradition wurden diese bspw. nach England importiert,[1009] wo zahlreiche Künstler aus dem Alten Reich und Frankreich arbeiteten. Für englische Künstler und ihre Erzeugnisse war die Ausgangslage hingegen sehr schlecht. Es fehlte an einer künstlerischen Interessenvertretung wie einer Akademie und an einem diskursiven Rahmen des eigenen Handelns. Dies machten sich Akteure wie Arthur Pond zunutze, der – wie viele andere –, nachdem seine Karriere als Künstler nicht erfolgreich war, zum Kunsthändler wurde. In seiner aktiven Zeit von 1720–1758 trug Pond dazu bei, dass die englische Öffentlichkeit mit der kontinentalen Kunst schrittweise vertrauter wurde.[1010] Auch in Frankreich und für den deutschsprachigen Raum wurden seit dem Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend niederländische Gemälde populär.[1011] Durch eine wachsende Institutionalisierung und Professionalisierung der englischen Künstler entstand ab Mitte des 18. Jahrhunderts in England ein Gegengewicht zum Handel mit alten Meistern, was zu einer wachsenden Rivalität zwischen Händlern und Künstlern führte.[1012] Diese Konkurrenz hatte ein dichteres Angebot auf dem Markt zur Folge, welches die Qualität der angebotenen Waren in einem beträchtlichen Umfang hob. Die Wirren der Französischen Revolution und der Koalitionskriege hatten zur Konsequenz, dass auf dem europäischen Kunstmarkt französische und italienische Kunstsammlungen angeboten wurden, sodass es in England zu einem Überangebot an Waren kam. Der Handel mit Kunst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert betraf in erster Linie die Kategorie der alten Meister und nur zu einem geringeren Teil die Bilder zeitgenössischer Künstler. Der diskursiv verhandelte Wert der Kunst entstand im Geflecht von Händlern, Mittelsmännern, Experten, Speku-

rons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven 1980.

1007 Vgl. HASKELL, Patrons, S. 361–362.

1008 Vgl. BÄTSCHMANN, Ausstellungskünstler; PAGE, The Development of the Art; WARNKE, Hofkünstler.

1009 NORTH, Genuss und Glück, S. 125–126.

1010 Vgl. LOUISE LIPPINCOTT, Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond, New Haven 1983, S. 7–9.

1011 Vgl. NORTH, Genuss und Glück, S. 127.

1012 Vgl. PAGE, The Development of the Art, S. 43.

lanten und Käufern in der Praxis des Handels.[1013] Der durchschnittliche Preis eines gehandelten Bildes im 18. Jahrhundert betrug für den englischen Markt 80,50 £ mit einem Median von 31,60 £, jedoch erfassen diese Werte einen Großteil der verkauften Bilder vermutlich nicht und beziehen sich in erster Linie auf die in Auktionen gehandelte Ware.[1014]

Ein Beispiel für in Italien ansässige englische Händler war James Byres (1733–1817), der von 1758 bis 1790 in Rom lebte und seine Tätigkeit als Cicerone nutzte, um zahlreiche Kunstobjekte der Region zu verkaufen. Byres ließ während des Verbots der Ausfuhr italienischer Kunstwerke nach 1775, welches durch Papst Pius VI erlassen wurde, der für die Errichtung seines Museums im Wettkampf mit den englischen Händlern stand, Kopien einiger Bilder anfertigen, sodass er weiter ungehindert mit eigentlich unverkäuflichen Objekten handeln konnte.[1015] Auch James Irvine (1757–1831) versuchte sich als Künstler, ehe er Kunsthändler wurde.[1016] Er wurde der zentrale Kontaktmann des oben erwähnten William Buchanan. Sowohl Irvine als auch Byres verweilten lange in Italien und erwarben sich hierdurch Expertise, die ihnen im Handel einen Vorteil verschaffte. Welche unterschiedlichen Faktoren daran beteiligt waren, die englische Kultur zum Nationalgut zu transformieren, untersuchte John Brewer in zahlreichen Studien. Nach Brewer war ein essenzieller Faktor für diese Entwicklung die Möglichkeit, Kultur zu konsumieren. Dies galt nicht nur für eine aristokratische Elite, sondern für eine weite Schicht der Bevölkerung.[1017]

Im deutschsprachigen Bereich entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zentralen Handelsstädten wie Hamburg, Frankfurt und

[1013] Der Typus des Experten erfährt in der Wissenschaftsgeschichte in Verbindung mit dem „material turn" seit einiger Zeit vermehrt Aufmerksamkeit, vgl. URSULA KLEIN/ EMMA SPARY (HG.), Materials and Expertise in Early Modern Europe, between Market and Laboratory, Chicago 2010.

[1014] Vgl. PAGE, The Development of the Art, S. 224. Da jedoch die hohen Preise des Marktes oft in „private treaty sales" erzielt wurden und gerade die Auktionen für viele Händler als letzte Möglichkeit des Verkaufs galten, und da die erzielten Preise nur schwer abgeschätzt werden konnten, ist diese Zahl, nur als ein ungefährer Wert zu betrachten: „They in general have all thrown off their inferior pictures which have sold at Christie's for almost nothing", WILLIAM BUCHANAN and the 19th Century Art Trade. 100 Letters to his Agents in London and Italy, hg. von BRIGSTOCKE, HUGH (Hg.): London 1982, S. 99.

[1015] Byres hatte vor seiner Karriere als Kunsthändler einige Versuche unternommen, Künstler zu werden, doch diese entpuppten sich als erfolglos. Dies war durchaus typisch für einige Händlerkarrieren, vgl. PAOLO COEN, Andrea Casali and James Byres. The Mutual Perception of the Roman and British Art Markets in the Eighteenth Century, in: Journal for Eighteenth Century Studies: Formerly British Journal for Eighteenth Century Studies 34 (2011), S. 291–313, hier S. 302–303.

[1016] Vgl. HUGH BRIGSTOCKE, James Irvine. A Scottish Artist in Italy. Picture Buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champernowne, in: Walpole Society. The Volume of the Walpole Society 74 (2012), S. 245–268.

[1017] Vgl. JOHN BREWER, „The most polite age and the most vicious". Attitudes towards culture as commodity, 1660–1800, in: ANN BERMINGHAM/DERS. (Hg.), The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text, New York 1995, S. 341–361.

Leipzig allmählich ein Auktionswesen. Hamburg übernahm nicht zuletzt aufgrund seines liberalen Auktionsrechts eine Vorreiterrolle.[1018] Auch die engen Handelskontakte zu den Niederlanden trugen ihren Teil dazu bei, dass die hanseatischen Sammler deren Sammlungskultur übernahmen. Die wohlhabende Reichsstadt Frankfurt am Main etablierte sich nach dem Siebenjährigen Krieg ebenfalls als Sammlungszentrum im deutschsprachigen Raum. In Leipzig unterlagen die Auktionen strengeren Reglements durch die Überwachung des Buchhandels. Gemälde tauchten dort zumeist gemeinsam mit grafischer Kunst auf.[1019] Generell lässt sich konstatieren, dass die Werke holländischer und flämischer Künstler bei den Auktionen dominierten. Die deutsche Schule lässt sich mit einem Anteil von 19,6 % nachweisen.[1020] In der deutschen historischen Forschung stand die Frage nach den Faktoren der Geschmacksbildung der bürgerlichen Gesellschaft stark im Vordergrund. Fragen nach den Präferenzen der Sammler und der Funktionen der Sammlungen wurden ebenso behandelt wie jene nach Geschmacksstandards setzenden Sujets und Künstlern.[1021] Die Motive eines Samples des privaten Bildbesitzes in rheinisch-westfälischen Städten lassen sich nach Rudolf Schlögl in drei Gruppen der ästhetischen Diskussion einteilen: Schönheit – Wohlgefallen, Reiz – Begierde und Hässlichkeit – Ekel. Der höchste Kunstgeschmack war an der Spitze der Gesellschaft verortet und gab dem allgemeinen Sammeln einen Orientierungspunkt. Die bildungsbürgerlichen Eliten orientierten sich am stärksten am Ideal der Schönheit und dem interesselosen Wohlgefallen, der Adel an den Motiven des Reizenden oder der Begehrlichkeit, sodass dem Klerus letztendlich nur die Hässlichkeit und der Ekel blieben.[1022] Zahlreiche Arbeiten gehen davon aus, dass sich

[1018] Vgl. STOCKHAUSEN, Kunstauktionen, S. 63–78.

[1019] Vgl. ebd., S. 70–78.

[1020] Vgl. ebd., S. 68–69.

[1021] Vgl. MICHAEL NORTH, Einleitung, in: DERS. (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 9–14. Die Herausarbeitung von „Faktoren der ‚Geschmacksbildung'" war ein wesentliches Ziel zahlreicher deutschsprachiger Publikationen um die Jahrtausendwende, die einen Anschluss an die angelsächsische Forschung der 1990er-Jahre suchten: NORTH, Art markets in Europe; DERS., Kunstsammeln und Geschmack; DERS., Genuss und Glück; HANS-ULRICH THAMER (Hg.), Bürgertum und Kunst in der Neuzeit (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für Vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen), Köln 2002. Der 1994 abgehaltene 11th International Economic History Congress in Milan stellte drei Probleme in den Vordergrund für die weitere Forschung zur Ökonomiegeschichte der Kunst: „1. On the demand for art, analyzing (as John Michael Montias already does) the different objects of art purchased by households to reconstruct society's demand for art; 2. On the conditions of artistic creativity and communication between different artistic centers and artistic milieus; 3. on art markets which may serve as a link between the first two questions, due to the innovating potential and the dynamics of art markets and their important communication", MICHAEL NORTH, Introduction, in: DERS. (Hg.), Economic History and the Arts, Köln 1996, S. 1–6, hier S. 6.

[1022] Vgl. RUDOLF SCHLÖGL, Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz in rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, in: HANS-ULRICH THAMER (Hg.), Bürgertum und Kunst in der Neuzeit (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für Ver-

in der Anlage der Sammlung der Charakter und die Person des „Schöpfers" widerspiegeln.[1023] Wissenschaftliche Sammlungen sind darüber hinaus als ein Ort der Speicherung und Gewinnung von Wissen untersucht worden – Handlungen, die sich besonders mit der Entdeckung der Neuen Welt und einer zunehmenden Reisetätigkeit vollzogen haben.[1024]

Neben einer Reihe von Überblickswerken und kulturtheoretischen Synthesen sind weiterhin quellennahe Detailstudien für die Analyse des Kunstmarkts von Relevanz. In diesen werden die Geschmacksbildungsprozesse und die Macht über das kulturelle Geflecht Kunst häufig nicht als eine fortwährende Auseinandersetzung zwischen Diskursen, Institutionen und Gruppierungen beschrieben, sondern als ein „Zusammenwirken" zweier Hauptprotagonisten – Händler und Sammler – interpretiert, die von essenzieller Bedeutung für den kulturellen Wandel von Städten und ganzen Nationen waren.[1025] Die freie Verfügung von Gemälden auf dem Kunstmarkt, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts manifestierte, ermöglichte im Verlauf des 19. Jahrhunderts in einer leichteren Ausprägung die Entfaltung einer breiten Sammlungstätigkeit, die sich nicht nur auf fürstliche und geistliche Kreise beschränkte, sondern weiteren Bevölkerungsgruppen das Sammeln ermöglichte.[1026]

6.2 Der Londoner Kunstmarkt. William Buchanan und die Kunst der Spekulation

William Buchanans erster Brief an seinen Londoner Agenten David Stewart war der Beginn eines finanziellen Wagnisses, das die Ausweitung des Kunstmarktes in Zeiten historischer Umwälzungen veranschaulicht. Buchanan war überzeugt, „that a small speculation might be entered into with every chance of success, and considerable emolument, by the purchase of a few of the most celebrated and well

gleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen), Köln 2002, S. 125–157, hier S. 146–147.

[1023] Vgl. JOHANNES GRAVE, Der „ideale Kunstkörper". Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006.

[1024] Vgl. TE HEESEN, Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung; JUSTIN STAGL, Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns, in: ALEIDA ASSMANN/MONIKA GOMILLE/GABRIELE RIPPL (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker, Tübingen 1998, S. 37–51; HORST BREDEKAMP, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

[1025] Vgl. SCHEPKOWSKI, Gotzkowsky, S. 2.

[1026] Vgl. ANKE TE HEESEN, Art. Sammlung, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 11, Darmstadt 2010, Sp. 580–589; VIRGINIE SPÉNLE, Art. Kunstsammlung, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 7, Darmstadt 2008, Sp. 351–359; STEPHAN BRAKENSIEK, Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel Marrolles', in: ANGELIKAR LOZAR/ROBERT FELFE (Hg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162.

known pictures from the Palaces“[1027]. Inwiefern er mit dieser Strategie der Aneignung des Kulturkonsums der städtischen Oberschicht Londons Erfolg hatte und der Einstieg in die Welt des Kunsthandels mit einer kleinen „Spekulation“ gelang, lässt sich exemplarisch an dem Briefwechsel mit James Irvine nachvollziehen.[1028] Buchanan, der neureiche Sprössling eines erfolgreichen Hutproduzenten, befand sich in der Ausbildung zum Juristen. Durch die Bekanntschaft mit James Irvine, einem unbekannten schottischen Maler, der einen Großteil seines Lebens in Italien verbracht hatte, kam Buchanan in Kontakt mit der Welt des Kunsthandels und entschied, dass Spekulationen lohnend seien.[1029] Doch um sein Ansehen als Rechtsanwalt nicht zu gefährden, bediente sich Buchanan einiger Mittelsmänner: „I should not wish my own name to appear in the business, on any account, being bound down here by a Profession, which if the Speculation was generally known, it might injure.“[1030] Um Buchanans Namen nicht mit dem Geschäft in Verbindung zu bringen, musste Irvine die von ihm in Italien angekauften Kunstwerke als seine eigenen ausgeben, die dann wiederum an Buchanan als seinen gesetzlichen Vertreter gesandt wurden, mit der Erlaubnis, einen Agenten (Stewart) in London zu engagieren, an den die Bilder als Besitz von Irvine weitergesandt wurden. Die Gewinne und Verluste der Unternehmung sollte Stewart wiederum an Buchanan abführen.[1031] Einkünfte konnten in erster Linie mit Bildern erzielt werden, die sowohl modisch als auch bekannt waren.[1032] So einfach diese Vorgaben klingen, bargen sie jedoch eine gewisse Brisanz.

Buchanan versuchte, den zeitgenössischen Geschmack der potenziellen Käufer möglichst detailliert in seinen Briefen zu beschreiben. Der Kunstkonsum und der in ihm eingebettete Diskurs war ein Mittel der Distinktion zwischen den Mitgliedern der englischen Oberschicht.[1033] Das Einkommen der *landed elite* wuchs im

---

[1027] BUCHANAN, 100 Letters, S. 44.

[1028] Die erste Edition beinhaltet 100 Briefe, die William Buchanan an seinen Kunstagenten John Irvine schrieb, vgl. BUCHANAN, 100 Letters. Ein weiterer Einblick in den Verlauf des Ankaufs der Bilder vor Ort und die Arbeit der Kunstagenten lässt sich durch Irvines und Arthur Champernownes Notizbücher und Skizzenbücher ihrer Italienaufenthalte gewinnen, vgl. BRIGSTOCKE, James Irvine, Arthur Champernowne.

[1029] HUGH BRIGSTOCKE, William Buchanan: His Friends and Rivals. The Importation of Old Master Paintings into Britain During the first Half of the 19th century, in: William Buchanan and the 19th Century Art Trade. 100 Letters to His Agents in London and Italy, hg. von HUGH BRIGSTOCKE, London 1982, S. 1–42 hier S. 4–5.

[1030] Ebd., S. 46.

[1031] Vgl. ebd.

[1032] Im Kunsthandel und der Geschichte der Geschmacksbildung gibt es eine Tradition der „Rankings“ des Werts von Bildmedien, vgl. KATHRYN GRADDY, Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles († 1709) and Three Centuries of Art Prices, in: The Journal of Economic History, 73,3 (2013), S. 766–791.

[1033] Zur englischen *landed elite* gehörten alle historischen Akteure, die ihren Lebensunterhalt allein aus den Einkünften des Landes bestreiten konnten, vgl. MAURA, Elite Culture, S. 311–328; DAVID SUGARMAN/RONNIE WARRINGTON, Land Law, Citizenship, and the Invention of „Englishness“. The Strange World of the Equity of Redemption, in: JOHN BREWER/SUSAN STAVES (Hg.),

18. Jahrhundert massiv, und mit diesem Einkommenszuwachs steigerte sich die Bedeutung von Kulturkonsum exponentiell.[1034] Anfangs war Buchanan nicht mehr als ein kunsthistorischer Laie, dem innerhalb des zeitgenössischen Diskurses keine der idealtypischen Rollen des Kenners, Künstlers, Liebhabers, Antiquars oder Dilettanten zuzusprechen war.[1035] Damit war er ein typischer Vertreter der Zeit und des Faches: Weil die Arbeit des Kunsthändlers nicht institutionell gebunden war, gab es keine festen Statuten oder Regeln, die das Handeln reglementierten. So entschieden der Erfolg und die Verteilung der Kapitalien über die Teilhabeberechtigung innerhalb des Feldes.

Doch nachdem Buchanan erkannte, dass sich seine Sammlungen nur mit der nötigen Fachkenntnis verkaufen ließen, verwendete er mehr und mehr Energie auf die Aneignung der kunsttheoretischen Geschmacksdiskurse der Zeit: „The English now seem to be governed entirely by the vanity of posessing capital works of art and a few favorite masters."[1036] Dieses Studium mündete in der Publikation der zweibändigen „Memoirs of Painting" im Jahre 1824, die sich einer Art „Ranking"

Early Modern Conceptions of Property, London 1995, S. 111–143, hier S. 121. Inwiefern die *gentry* stabil war und ob sich hierdurch Rückschlüsse auf die Klassendurchlässigkeit innerhalb der englischen Gesellschaft machen lassen, ist Gegenstand zahlreicher Forschungen. Die Stones argumentieren, dass die grundbesitzende Elite Englands sehr stabil war, vgl. LAWRENCE STONE/JEANNE C. FAWTIER STONE, An Open Elite? England, 1540–1880. Oxford 1995. Wellenreuther beschreibt die Rolle der englischen *peers* als große Landbesitzer, die in der englischen Politik auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts zentrale politische Stellen erfolgreich besetzten. Den adligen Landbesitzern kam die Repräsentanz der kleineren Boroughs in der Politik zu, vgl. HERMANN WELLENREUTHER, The Political Role of the Nobility in Eighteenth-Century England, in: DERS./JOSEPH CANNING (Hg.), Britain and Germany Compared. Nationality, Society and Nobility in Eighteenth Century (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 13), Göttingen 2001, S. 99–139. Das System der englischen Adelsrepräsentanz hatte gegenüber dem kontinentalen Europa den zentralen Vorteil, dass sich die englische Gesellschaft nicht über ein adliges Bodenprivileg definierte, sondern über die über die kulturelle „Observanz eines gemeinsamen Lebensstils", GÜNTHER LOTTES, Das englische Vorbild war kein Königsweg. Kommentar zu den Referaten von Hermann Wellenreuther und Ernst Schubert, in: HERMANN WELLENREUTHER/JOSEPH CANNING (Hg.), Britain and Germany Compared. Nationality, Society and Nobility in Eighteenth Century (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 13), Göttingen 2001, S. 233–239, hier S. 234.

[1034] Vgl. MAURA, Elite Culture, S. 313–314.

[1035] Im 18. Jahrhundert wurden die Begriffe Liebhaber, Amateur oder Dilettant weitestgehend synonym verwendet. Hatte die Bezeichnung des Dilettanten zuerst durchaus keine pejorative Konnotation, wurde sie im 18. Jahrhundert schrittweise durch verschiedene Abwertungen des Begriffs negativ besetzt. In der Praxis sind die Grenzen zu den unterschiedlichen Begriffen zumeist fließend gewesen. Ein Versuch einer Arbeitsdefinition des Begriffs unternimmt Rosenbaum: „Unter ‚Dilettant' werden im Folgenden dem besten und ursprünglichen Wortsinne nach solche Personen verstanden, welche ihre künstlerische Begabung auf gehobenem Niveau kultivieren, ohne darin jedoch Anspruch auf professionelles, berufsmäßiges Künstlertum zu erheben", ROSENBAUM, Amateur als Künstler, S. 14. Ein derartiger Idealtypus ist in der Praxis jedoch schwer zu konstatieren. Zum Begriff des Dilettanten im englischen Kontext vgl. KELLY, Society of Dilettanti, S. 8–9.

[1036] BUCHANAN, 100 Letters, S. 82.

der Sammlungen innerhalb Englands widmeten.[1037] Die anfängliche Unerfahrenheit Buchanans und seine Fixierung auf den monetären Wert der Kunst führten häufig zum Vorwurf der kunsthistorischen Ignoranz. Für die kulturhistorische Analyse der Mechanismen des Marktes ist das Fallbeispiel jedoch geeignet, um zu illustrieren, dass der ästhetische Sinn im untersuchten Zeitraum ein Sinn der Distinktion war.[1038] Demzufolge setzte sich die Hierarchie einer Gesellschaft im Konsum von Kunst fort, und Buchanans späte Aneignung der Praxeologie der Kunst legt die Mechanismen des Feldes dar.[1039] Die Aneignung des Kulturkonsums der städtischen Oberschicht forderte die Identifizierung der Relevanzkriterien einer künstlerischen Epoche oder Mode, um den Geschmack der potenziellen Käufer zu identifizieren und so die Ankäufe möglichst genau auf sie abzustimmen.

John Julius Angerstein war als einer der wohlhabendsten Sammler der Zeit und als Vertreter der kommerziellen Elite der *City* ein naheliegendes Ziel für Buchanan.[1040] Als reicher Philanthrop, der sein Geld als Assekuranzmakler verdient hatte, war Angerstein Mitglied in zahlreichen Klubs der Stadt und besaß eine umfangreiche Gemäldesammlung. Bei der Ergänzung der Sammlung zog er häufig Mitglieder der *Royal Academy of Arts* zur Rate. Der Besitz von Kunst stellte die soziale Position des Sammlers und sein Selbstverständnis als aufgeklärter Bürger zur Schau. Teil dieses Selbstverständnis war es, sich als Kenner zu inszenieren und durch ostentativen Kulturkonsum gegenüber anderen Gruppierungen abzugrenzen. Doch auch, wenn sich Angerstein einen Namen in puncto Verschwendung gemacht hatte, galt er als ungebildet und verlegen, wenn es darum ging, sich in Fragen der Ästhetik oder der Kunst zu profilieren.[1041] Ein umso aussichtsreicheres

---

1037 Vgl. WILLIAM BUCHANAN, Memoirs of Painting, Vol. I; WILLIAM BUCHANAN, Memoirs of Painting. With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution Vol. II, London, London 1824.

1038 Zur kunsthistorischen Ignoranz Buchanans vgl. BRIGSTOCKE, William Buchanan, S. 14. Zur theoretischen Darlegung kunsthistorischer Kompetenz als Mittel der Distinktion vgl. BOURDIEU, Unterschiede, besonders S. 17–27, S. 104–114.

1039 Vgl. BOURDIEU, Unterschiede, S. 18.

1040 Die *City* erlangte nach dem großen Feuer nicht wieder die Attraktivität vergangener Tage. Viele Ladenbesitzer zogen bspw. nach Hackney oder Stoke Newington, wodurch ein Teil der Häuser verwaist blieb. Hinzu kommt, dass sich durch diese fallende Attraktivität der *City* und die steigende des Westends das Gefälle zwischen den Stadtteilen verschärfte: „[T]here is an imaginary line of demarcation which divides them from each other. A nobleman would not be found by an accident to live in that part which is properly called the city", zit. nach PORTER, London S. 93–95. Bei derartigen Voraussetzungen war einem Assekuranzmakler der vollständige Zugang zur „Elite" der Kunstsammler, die sich im Wesentlichen aus Mitgliedern der *landed elite* bildete, verwehrt.

1041 Vgl. FUNNELL, Londoner Kunstwelt, S. 158–159. Angerstein scheint hier ein klassisches Exempel für die inverse Verteilung von ökonomischem und kulturellem Kapital zu bilden, was beweist, dass die Codes des künstlerischen Feldes nicht deckungsgleich mit denen des ökonomischen sind: „Von den Künstlern bis hin zu den Industrie- und Handelsunternehmern wächst der Umfang des ökonomischen Kapitals ständig, während der des kulturellen Kapitals abnimmt: die herrschende Klasse zeigt mithin in ihrem Aufbau eine chiastische Struktur", BOURDIEU, Unterschiede, S. 198.

Ziel schien er für Buchanan zu sein: „In order to let you form a complete idea of his collection, I shall from my private notes give you a list of them."[1042] Hierdurch sollte Irvine in den Stand gesetzt werden, eine „maßgeschneiderte" Sammlung für Angerstein anzukaufen. Bereits in der optimistischen Frühphase seiner Unternehmungen bemühte sich Buchanan, Bilder zu akquirieren, die bekannt waren und eine gesicherte Provenienz hatten:

> I had a letter from Irvine dated 7th May last mentioning some very celebrated pictures for sale, privately, which he had the refusal of, and upon which he thought from £ 500 to £ 1000 Sterling might be cleared profit, on each picture; among these are three from the Lancellotti Palace, 2 of which you will find engraved in Schola Italica.[1043]

Die Provenienz sollte durch die Zuordnung der Bilder über Reisebeschreibungen, Kupferstichkompendien und Angaben der derzeitigen Besitzer gesichert werden. Oft steigerte es den Wert eines Bildes, wenn es in einer der bekannten Reisebeschreibungen Erwähnung fand.[1044] Neben der Provenienz spielte ihr räumliches Arrangement ebenfalls eine Rolle für den Verkauf. Doch was waren die Sehgewohnheiten der sogenannten „künstlerischen Öffentlichkeit" des langen 18. Jahrhunderts? Neben den Ausstellungen der Akademien und Kunstvereinen ist der Konsum von Kunst im untersuchten Zeitraum vor allem durch den Besuch privater Sammlungen und durch die Auslage des Kunstfachhandels geprägt. Eine eigene nationale Galerie hatte London nicht, auch wenn es bereits zahlreiche Initiativen hierfür gegeben hatte. Auch Buchanan erhoffte sich, mit seiner Sammlung die prestigeträchtige Gründung einer nationalen Galerie voranzutreiben, und bot diese der Pitt-Administration an, die jedoch aufgrund finanzieller Probleme ablehnte.[1045]

In privaten Sammlungen war das Arrangement im Vergleich zu Kunstausstellungen häufig auf ein Hauptwerk konzentriert, welches von einigen kleineren Bil-

---

[1042] BUCHANAN, 100 Letters, S. 51.

[1043] Die „Scola Italica" von Gavin Hamilton einem Maler, Archäologen und Kunsthändler, gab 1773 einen Überblick zu italienischen Meisterwerken von Leonardo Da Vinci bis Caracci mit zahlreichen Illustrationen, vgl. JULIA LLOYD WILLIAMS, Art. Hamilton, Gavin (1723–1798), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/12066 (Stand: 27.05.2014); GAVIN HAMILTON, Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae. Romae 1773; BUCHANAN, 100 Letters, S. 45.

[1044] MARIANA STARKE, Letters from Italy, Between The Years 1792 and 1798, Containing A View of The Revolution in That Country, from The Capture of Nice by the French Republic to The Expulsion of Pius VI from The Ecclesiastical State … by Mariana Starke …, London 1800; ANNA RIGGS MILLER/ALBERTO FORTIS, Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paint-ings, &c. of That Country, in The Years MDCCLXX and MDCCLXXI, to a Friend Residing in France, London 1776; CARLO CESARE MALVASIA, Felsina pittrice, vite de pittori bolognesi … Divisa in duoi tomi. Bologne 1678; VALENTIN LEFEBVRE, Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt quae que Valentius LeFebre …, Van Campen 1682.

[1045] Vgl. BUCHANAN, 100 Letters, S. 10.

dern gerahmt wurde.[1046] Die Vollständigkeit und Ausgewogenheit der Sammlung überwogen vor dem Dekor des Interieurs. Eine Einteilung nach „Zeit" (Chronologie) und „Raum/Ort" (Kunstschulen), welche die Sammlungen der Zeit generell strukturierte, wurde vorgenommen und kehrte so auch in private Sammlungen ein.[1047] Die ersten Angaben Buchanans zum Interieur der geplanten Galerie und der Praxis des Verkaufs an die einflussreichsten Sammler der Stadt changierten zwischen diesen Modellen der privaten Galerie und dem öffentlichen Verkaufsraum. Der Wunsch, diese im Gebiet von *Pall Mall* einzurichten, sollte Nähe und Präsenz zu reichen Sammlern wie John Julius Angerstein und wichtigen Kunstinstitutionen wie Christie's schaffen.[1048] In dieser Gegend hatte sich eine lebhafte Szene von privaten Galerien, Einzelausstellungen von Künstlern, Vereinen, Buchhändlern, Kunsthändlern, Klubs und Kaffeehäusern etabliert. Mit dem zeitgenössischen Diskurs zur Kunst, der Provenienz der Bilder, dem Interieur der Galerien und den Sammlern sind nun einige Punkte für eine Praxeologie des Sammelns im Zeitalter der Napoleonischen Kriege umrissen. Wie sich diese Punkte in der Praxis zueinander verhielten, wird im Folgenden anhand zweier Fallbeispiele in London zu Beginn des 19. Jahrhunderts analysiert.

6.2.1 Künstler, Händler, Sammler und Dilettanten. Die Londoner Praxeologie des Sammelns und Handelns

Die Kunstszene Londons war nach Buchanan „bigotted" und ließ sich von der „nose by Monsr. West" leiten.[1049] Er selbst war davon überzeugt, dass die reichen Sammler Londons nur durch ein positives Placet der Künstler zu erreichen seien. Nach Irvines Angaben seien gute Verhältnisse zu Benjamin West, John Hoppner, William Beechey, Thomas Lawrence, Richard Cosway und Henry Tresham zu unterhalten, um die Chancen auf lukrative Verkäufe der angebotenen Bilder zu erhöhen.[1050] Gemeinsam war diesen Akteuren die Mitgliedschaft in der Konsekrationsinstanz Kunstakademie. Benjamin West nahm als Präsident der *Royal Academy of Arts*, Historienmaler des Hofes und Aufseher der königlichen Gemälde eine

[1046] Klonk nennt die Galerie des Marquis of Stafford als Beispiel für Hängung und Kunstkonsum im privaten Bereich, CHARLOTTE KLONK, Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven, Conn. 2009, S. 21.

[1047] Ein wesentlicher Ratgeber für die Gestaltung von privaten Sammlungen war Roger de Piles „The Art of Painting". In diesem Werk verglich de Piles 58 verschiedene Künstler und ihr Werk nach den Kriterien der Komposition, der Zeichnung, der Farbgebung und des Ausdrucks. Nach diesem Vergleich vergab er für jeden Künstler Punkte auf einer Skala von null bis 20. Während aktuelle Forschungen besonders betonen, dass de Piles Urteil bemerkenswert sei, weil er den „reinen" Geschmack extrahiere, da die von ihm für gut befundenen Werke immer noch hohe Preise auf Auktionen erzielen würden, müsste die eigentliche Frage lauten, ob die Werke hohe Preise erzielten und erzielen, weil sie in einem besonders abstrakten und komplexen System für gut befunden wurden, das diskursprägend wirkte, vgl. GRADDY, Taste Endures, S. 766–791.

[1048] Vgl. DIAS, Pall Mall, S. 92–113.

[1049] BUCHANAN, 100 Letters, S. 82.

[1050] Vgl. ebd., S. 111.

herausragende Stellung unter den Künstlern der Zeit ein.[1051] Andere Aufträge wie die Ausgestaltung Fonthill Abbeys, dem gigantischen Bauprojekt des Kunstsammlers und Autors William Beckford, brachten dem „American Raphael" weiteres Prestige.[1052] West zählte neben Joseph Farington und Thomas Lawrence auch zu den engeren Vertrauten Angersteins.[1053] Im frühen 19. Jahrhundert sammelte dieser bereits seit 30 Jahren Kunst. Ein Vorbild für den Sammler Angerstein war William Lock. Durch Locks Sammlung kam Angerstein das erste Mal in Kontakt mit der Kunst Claude Lorrains. Das Bild „Embarkation of St. Ursula" (National Gallery, London, vgl. Abb. 16) beeindruckte Angerstein offenbar nachdrücklich und zählte später zu seiner eigenen Sammlung.[1054] Welchen Einfluss Farington, West und Lawrence neben Beaumont und Knight beim Kauf und der kritischen Diskussion von Bildern möglicherweise auf Angerstein hatten, lässt sich an der Erwerbung einiger der Werke Lorrains im Frühjahr 1803 illustrieren.[1055]

[1051] Zu Benjamin West siehe DORINDA EVANS, Art. West, Benjamin (1738–1820), Oxford Dictionary of National Biography, http://www.oxforddnb.com/view/article/29076?docPos=1 (Stand:11.06.2014). Zur Rolle der Historienmalerei als Bildgattung und zu Benjamin West als einem ihrer herausragenden Akteure vgl. HARALD KLINKE, Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt, Göttingen 2011. Nicht überbewertet werden sollte die Rolle Wests als Kunsttheoretiker, da er nicht als sonderlich sprachgewandt galt und nur wenige später publizierte Reden vor den Mitgliedern der *Royal Academy* hielt, vgl. BENJAMIN WEST, A Discourse … to the Students of the Royal Acadamey Dec. 10, 1792. By the President [B. W.]. To which is prefixed the speech of the President to the Royal Academicians, on the 24th of March, 1792. London 1793.

[1052] Vgl. JAMES THOMAS FLEXNER, Die ersten Künstler der neuen Welt. Vier frühe amerikanische Maler, Berlin 1947, S. 9–74; KLINKE, Amerikanische Historienmalerei. Zu Wests Gestaltung in *Fonthill Abbey* vgl. JOHN RUTTER (A Description of Fonthill Abbey and Demesne … Third edition), London 1822, S. 38.

[1053] Vgl. ANTHONY TWIST, Widening Circles in the Finance, Philanthropy and the Arts. A Study of the Life of John Julius Angerstein 1735–1823, Diss. Masch. http://dare.uva.nl/record/1/209016, S. 201–220.

[1054] Vgl. KENNETH GARLICK, Art., Lock, William (1732–1810), Oxford Dictionary of National Biography, http://www.oxforddnb.com/view/article/16889?docPos=2 (Stand: 12.06.2014); CLAUDE LORRAINS „Seaport with the Embarkation of Saint Ursula", The National Gallery London, NG30,1641 http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-seaport-with-the-embarkation-of-saint-ursula (Stand: 15.08.2014).

[1055] Claude Lorrains Bilder waren für die englische und auch deutsche Malerei der Aufklärung von besonderer Bedeutung. Angerstein setzte mit seinem Kauf der *Bouillon Claudes* keinesfalls einen Trend, sondern folgte vielmehr einem gängigen Narrativ, das in der Malerei bereits aufgenommen wurde und am bekanntesten durch William Turner vertreten wurde, vgl. MARTIN SONNABEND, Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft, in: MARTIN SONNABEND/JON WHITLEY (Hg.), Claude Lorrain, Die verzauberte Landschaft, Frankfurt a. M. 2012, S. 11–19, hier S. 18–19.

Abb. 16: Claude Lorrain, Seaport with Embarkation of Saint Ursula, 1641.

Die sogenannten „Bouillon Claudes", die 1648 im Auftrag des Herzogs von Bouillon gefertigt wurden und aus der Sammlung Angerstein in den Besitz der *National Gallery London* übergangen sind, wurden im April 1803 infolge der Flucht und Vertreibung vieler französischer Adliger in Nachklang der Französischen Revolution auf den englischen Kunstmarkt angeboten.[1056] Sowohl Farington als auch Lawrence sahen die Bilder bereits am 3. April 1803 in der Marlborough Street bei Messrs. Érard & Co, im Unternehmen des französischen Instrumentenbauers Sébastian Érard.[1057] Farington gibt die Inspektion der Bilder folgendermaßen wieder:

> I never saw pictures by Claude in such a high state of preservation, or that possessed such superior excellence. – Lawrence desired me to go with him from thence to Mr. Angerstein's to see the Barberini Claude & the Gaspar Poussin. – On comparing them Gaspar seemed to be reduced to Wootton,

[1056] Vgl. The Diary of Joseph Farington, Vol. VI, April 1803–December 1804, hg. von KENNETH GARLICK/ANGUS MACINTYRE, New Haven 1979, S. 2004.

[1057] Vgl. DIARY, Farington Vol. VI, S. 2004. Zu den Handelsaktivitäten Sebastian Érards und einigen Bildern der Flemish School äußert sich auch BUCHANAN, Memoirs, Vol II, S. 188–190.

> and the water so celebrated in the Barberini Claude appeared imitable. – Mr. Angerstein told Lawrence this morning after seeing those 2 pictures His own Claude seemed poor. – Lawrence asked me what price I thought Mr. A. might go to. I told him I wd. not lose them for 8000 guineas as they would so add to the reputed value of His collection, & that He would do well to part with some of his present pictures. – West told me this morning that they asked 10,000 gs. For the pictures & that He would propose 8000. […] Lawrence called at ½ past Eleven having dined with Mr. Angerstein & had much conversation with him & Mr. Bouchere about the Claudes & mentioned what I & West had said.[1058]

Der Besitz der Arbeiten steigere den Gesamtwert der Sammlung und die Reputation Angersteins als Sammler innerhalb der Londoner „Szene". Setzte sich diese Einschätzung Faringtons in der Praxis durch? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es einer Analyse der zeitgenössischen Geschmacksdiskurse der Londoner Oberschicht und eine Rekonstruktion der Rezeption der Arbeiten. In der Folge entstand nun eine lebhafte Diskussion innerhalb der Londoner Kunstszene, die sich im Wesentlichen zwischen den Künstlern, der *landed elite* sowie Kennern formierte. Die Berater Angersteins waren zu einem erheblichen Teil Mitglieder der *Royal Academy of Arts*, die sich als eine Konsekrationsinstanz der bildenden Künste innerhalb der englischen Gesellschaft etabliert hatte. Farington und Lawrence verglichen die *Bouillon Claudes* „Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba" (vgl. Abb. 17) und „The Mill" (vgl. Abb. 18) mit dem in Angersteins Kollektion bereits vorhandenen Bild Lorrains, „Seaport with the Embarkation of Saint Ursula", das im Jahr 1641 angefertigt wurde und die Entwicklung des Hafenthemas bei Lorrain veranschaulichte.[1059] Das Bild sollte den Wandel und die Entwicklung eines damals hoch geschätzten Künstlers innerhalb einer Sammlung aufzeigen und folgte dem Sammlungsdispositiv der Zeit, in der die Chronologie der Hängung und Aufteilung nach Schulen vorherrschte.[1060] Farington, West und Lawrence erweiterten ihre Expertise durch die Deduktion am Original.[1061]

[1058] DIARY, Farington Vol. VI, S. 2004, Hervorhebungen im Original.

[1059] Zu „Seaport with the Embarkation of Saint Ursula" vgl. JOHN YOUNG, A Catalogue of the Celebrated Collection of Pictures of the Late John Julius Angerstein, London 1823, S. 21–22.

[1060] Vgl. KLONK, Spaces, S. 21–22. Nach Christian von Mechel war eine Bildergalerie so umzugestalten, dass sie einer Bibliothek gleiche, in der der „Wißbegierige froh ist, Werke aller Art und Zeiten anzutreffen". Dieses Ziel sollte durch eine Dreiteilung der Bilder in italienische, niederländische und deutsche Schulen erreicht werden, die chronologisch gehängt wurden, vgl. ANNETTE SCHRYEN, Die k. k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien, in: BENEDICTE SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz am Rhein 2006, S. 279–307, hier S. 288–289. Zur Neugestaltung habsburgischen Gemäldesammlung siehe auch: DEBORA MEIJERS/ROSI WEIGMANN, Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780 (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995.

[1061] Auch wenn sich nur ein relativ kleiner Bestandteil des Oeuvres Wests mit der Landschaftsmalerei beschäftigt, lässt sich bei ihm besonders für den Zeitraum zwischen 1794 bis 1812 die Pro-

Abb. 17: Claude Lorrain, Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba from The Bouillon Claudes, 1648.

duktion von Landschaftsgemälde konstatieren. Bilder wie „The First Interview of Telemachus with Calypso" von 1801 oder „Lot and His Daughters Conducted by Two Angels" von 1810 stehen in der Tradition der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die in England besonders durch die Werke Poussins und Claudes rezipiert wurde, vgl. ERFFA, Paintings of Benjamin West, S. 114–127.

Abb. 18: Claude Lorrain, The Mill from the Bouillon Claudes, Landscape with the Marriage of Isaac and Rebekah, 1648.

Das selbstbewusste Handeln der Künstler Farington, West und Lawrence als Berater veranschaulicht darüber hinaus, dass die ca. 50 Jahre zuvor zu Zeiten Jonathan Richardson noch als innovativ geltende Idee, dass der Künstler auf Augenhöhe mit dem Kenner agiere, einige Generationen später ein Teil des klassenspezifischen Habitus war.[1062] Die zeitliche Einordnung der Bilder, die Dechiffrierung und Decodierung der Codes der Malerei bemisst sich an dem Wissen, welches sich die Akteure angeeignet haben. Auf einer theoretischen Basis hatte sich dieses im 18. Jahrhundert langsam verdichtet. Diese Theorien gaben lediglich einen Teil der diskursiven Rahmung der praktischen Kulturproduktion ab, deren Schemata den kulturellen Objekten und Praktiken einen sozialen Sinn gaben.[1063] Die Arbeiten Claude Lorrains wurden nicht als einzelne Objekte betrachtet, son-

[1062] Zu Jonathan Richardsons Theorie der Kunst vgl. BREWER, Pleasures, S. 215–217; RICHARDSON, Two discourses. I. An essay.

[1063] Vgl. RAINER DIAZ-BONE, Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie, Opladen 2002, S. 425.

dern in einen historischen Kontext gestellt, in dem weitere Bilder derselben Epoche wie diejenigen Gaspar Poussins miteingeordnet wurden.[1064]

Nach der Unterredung mit Lawrence, Farington und West kaufte Angerstein die Bilder, die beim ersten Angebot auf dem Markt noch für 20 000 Guineas beworben wurden, für lediglich 8000 Guineas. Beim Kauf von Sammlungen und einzelnen Bildern lässt sich trotz der Urteile von Experten eine große Varianz der Preise verzeichnen. Mit dem bloßen Erwerb der Bilder war jedoch den „Spielregeln" des Sammelns im späten 18. Jahrhundert nicht Genüge getan. Zur Inszenierung der Position von Sammler und Sammlung gehörte auch eine zeitgemäße Hängung der Bilder, die die zeitliche Entwicklung Lorrains als Künstler wiedergeben sollte: „The Barberini Claude was painted in 1641 – It appears weak by the others."[1065] Doch Faringtons Urteil war nur der Beginn der Dynamik der feldinternen Praktiken und Diskurse, die sich zur Neuerwerbung Angersteins entfalteten. Neben den Mitgliedern der *Royal Academy* meldete sich u. a. der Kunstkenner und Händler Michael Bryan zu Wort, der bereits durch den Verkauf der italienischen und französischen alten Meister der *Orleans Collection* Bekanntheit erlangt hatte. Mit Kontakten zum Duke of Bridgewater, dem Marquess von Stafford, dem Earl von Carlisle und Angerstein selbst war er ein einflussreicher Akteur innerhalb des Kunsthandels.

Bryant beanstandete nicht nur den hohen Preis, sondern ergänzte, dass er die beiden Bilder bereits in Paris angeboten bekommen habe, jedoch für den weitaus geringeren Preis von 2000 £, womit er seine Konkurrenz diskreditierte. Weiterhin bediente er sich eines Vergleichs, um den Status der Bilder zu verunglimpfen: „He afterwards told another party that He had seen the pictures & wd not give Lord Radstock's Corregio for two pairs of such pictures."[1066] Das von Bryant zum Vergleich genannte Bild galt als eine sensationelle Erwerbung durch den Baron von Radstock, jedoch wurde es einige Jahre später als Kopie gehandelt und fiel im Wert.[1067] Dennoch galt Radstcoks Corregio zum damaligen Zeitpunkt als feste unumgängliche Referenz, die von einem bekannten Händler angeführt wurde.[1068]

1064 Zu den Beziehungen zwischen Claude und Poussin vgl. NILS BÜTTNER, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 139–146.

1065 DIARY, Farington Vol. VI, S. 2005.

1066 Ebd. S. 2008.

1067 1826 wurde das Bild Corregios, „The Virgin Seated, in a Landscape, with the Infant upon Her Lap", nach dem Tod Lord Radstocks bei Christie's versteigert und wechselte für den vergleichsweise moderaten Preis von 336 £ den Besitzer, vgl. Corregio, „The Virgin Seated, in a Landscape, with the Infant upon Her Lap", Katalog: Admiral Lord Radstock, Lot 0054 from Sale Catalog Br-2815, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 03.02.2016).

1068 Bryan machte ein Vermögen mit dem Kauf von Bildern in Holland, Frankreich und Italien, die er an reiche Sammler in Schottland und England verkaufte. Er setzte sich 1810 als Händler zur Ruhe und schrieb mit dem „Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers" ein Standardwerk der englischen Kunstgeschichte, das bis in das 20. Jahrhundert in Neuauflagen erschienen ist, vgl. LUCY PELZ, Art. Michael Bryan, in: http://www.oxforddnb.com/view/article/3793?docPos=1 [letzter Stand: 09.10.14]; JAMES HA-

Auch wenn Angerstein der Auffassung war, seine Kollektion sei nach den jüngsten Erwerbungen nahezu ein in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk, das lediglich durch zwei Bilder, die er in Bologna zu erwerben hoffte, ergänzt werden sollte, war seine Ankaufspolitik der Kritik der Londoner Kunstszene ausgesetzt.[1069] Diese machte in den folgenden Wochen ihre Aufwartung bei Angerstein. Die *landed elite*, die sich traditionell in einer Führungsrolle für die Aneignung und den Konsum kultureller Werte sah, setzte diesen Diskurs durch einige Mitglieder fort, die sich zu *taste makers* der kulturellen Elite berufen sahen.[1070] So z. B. Lord Carysfort, der der Meinung war, die Bilder „have been overcleaned & wd. be better if a varnish with a tint in it was passed over them"[1071]. Ähnliche Kritiken wurden bereits gegenüber den Werken der *Orleans Collection* geäußert. Das symbolisch expressive Handeln des Lords wies über den eigentlichen sprachlichen Aussagegehalt hinaus. Die *Bouillon Claudes* sorgten in der Londoner Kunstwelt für Aufsehen und veranlassten den Lord offenbar zu einem Besuch der Galerie Angersteins, doch anstelle eines stillen Insichverweilens und Insichkehrens vor dem Bild, was heutige Besucher erwarten würden, unterstreicht Carysfort seinen Besuch mit seinem kritischen Urteil, das jedoch in seiner Form generalisiert werden kann und nahezu auf jeden alten Meister zu applizieren wäre. Es liegt nahe, dass nicht der Gegenstand das Ziel der Kritik war, sondern die Kritik Selbstzweck einer kulturellen Praxis wurde. Faringtons Urteil fasst das Anliegen des Lords konzise zusammen: „Such is the foppery of Criticism."[1072] Das Urteil der Kritik fiel zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Londoner Kunstwelt „durchwachsen" aus. Umso aufschlussreicher scheint der Dank von Érard & Bonemaison, die sich bei Farington noch einmal für das positive Gutachten zu den Bildern Lorrains bedankten: „Érard & Bonemaison called to acknowledge their sense of the handsome manner in which I had spoken of the two Claudes."[1073] Der Zuspruch eines bekannten Gutachters war für den Verkauf von erheblicher Bedeutung.

Am Morgen des 10. Aprils nahmen Farington und Lawrence ihr Frühstück im Hause Angersteins zu sich. Gemeinsam veränderte man die Hängung der Bilder Lorrains, worauf Thomas Daniell gerufen wurde, „who came to us and highly gratified on seeing the Claudes which He thought the finest pictures He had ever seen"[1074]. Noch am selben Abend lud Angerstein Lawrence, Farington und einige seiner Geschäftspartner zum Abendessen. Während des Essens berichtete Lawrence vom Urteil Richard Payne Knights, der die beiden Bilder Lorrains bereits bei Érards in Augenschein genommen hatte. Er attestierte ihnen ebenso, dass sie

MILTON, A strange business. Making art and money in nineteenth-century Britain, London 2014, S. 137–170.

1069 Vgl. DIARY, Farington Vol. VI., S. 2008.

1070 Vgl. MAURA, Elite Culture, bes. S. 316–320.

1071 DIARY, Farington Vol. VI, S. 2008.

1072 Ebd.

1073 Ebd., S. 2009.

1074 Ebd.

zu stark gereinigt seien, sodass er zu dem Schluss kam, dass Angersteins weiteres Lorrain-Bild aus dem Barberini Palast, das zuvor von West, Lawrence und Farington als ephemer zur Neuerscheinung bewertet wurde, in einem besseren Zustand sei.[1075]

Bereits vier Tage später war Farington erneut bei Angerstein zu Besuch, um die Bilder Lorrains und einige weitere in der Galerie zu betrachten. In der langen Reihe der Kenner, Dilettanten und Kunstinteressierten kündigte sich als Nächstes Sir George Beaumont an, um die Qualität der Neuerwerbungen Angersteins „kritisch" in den Blick zu nehmen. Beaumont hatte bereits gegenüber Hoppner geäußert, dass der Preis der Bilder „ridiculous" sei, und befand nun am 16. April 1803 die Kritik, dass Angerstein 7000 Guineas für den „Marine Claude" gezahlt haben müsse, da das andere Bild der Sammlung kaum mehr als 1000 Guineas wert sein könne. Als angesehener Amateurmaler und Kenner verorte sich Beaumont in Fragen des Geschmacks auf einer höheren Skala als ein „neureicher" Assekuranzmakler, der durch sein ökonomisches Kapital versuchte, seiner Sammlung mit der Ergänzung weiterer Meisterwerke zu neuem Glanz zu verhelfen.[1076] Beaumont verfügte über weitaus weniger Geld, um seine Sammlung zu ergänzen. Entgegen der weiter oben von West und Lawrence gelobten Farbgebung der *Bouillon Claudes* zog er wie Richard Payne Knight die des „Barberini Claude" vor.[1077]

Ähnlich fiel das Urteil James Northcotes während eines abendlichen Treffens mit Füssli, Thomson, Farington und Opie aus:

> Northcote thought them much inferior to the St. Ursula and Lord Radnor's Claude. – The Landscape particularly objected to. – He said it appeared like an inlaid imitation of a Landscape, composed of some polished material where the objects appear hard & dark upon a pure ground.[1078]

Northcote war 1803 bereits seit mehr als zwei Jahrzehnten als Künstler innerhalb Londons aktiv. Nach Lehrjahren bei Joshua Reynolds und einer ausgedehnten Italienreise hatte er jedoch viele Jahre Probleme, sich in der Londoner Kunstszene zu etablieren. Um sich zu finanzieren, musste er zahlreiche „historical and fancy subjects from the most popular authors of the day" produzieren und hatte besonders Erfolge als Genremaler, der häufig „Stars" porträtierte, um genügend Aufmerksamkeit in der Londoner Kunstwelt zu bekommen.[1079] Auch wenn Northco-

---

[1075] Zu Knight als Kenner der Kunst siehe Kapitel 4.3.1, 7.2.2 und vgl. ROSENBAUM, Amateur als Künstler, S. 93; NICHOLAS PENNY, Richard Payne Knight, A Brief Life, in: MICHAEL CLARKE/NICHOLAS PENNY (Hg.), The Arrogant Connoisseur. Richard Payne Knight (1751–1824) (essays on Richard Payne Knight together with a catalogue of works exhibited at the Whitworth Art Gallery), Manchester 1982, S. 1–18 hier S. 13.

[1076] Vgl. FELICITY OWEN/DAVID BLAYNEY BROWN, Collector of Genius. A Life of Sir George Beaumont. New Haven 1988.

[1077] Vgl. DIARY, Farington Vol. VI, S. 2011–2012.

[1078] Ebd., S. 2023.

[1079] Vgl. BRITISH LIBRARY, The Life of the Painter James Northcote Add. MSS 47792, S. 14.

te derselben Gruppierung wie Farington, Lawrence oder West angehörte, hatte er nie das soziale Kapital des frühneuzeitlichen Kulturmanagers Joseph Farington, den modischen Status eines Thomas Lawrence in der Londoner High Society und nicht die herausragende Stellung eines Benjamin West. Er war der Biograf Joshua Reynolds und nahm in Fragen des Geschmacks oft eine konservativere Haltung im Vergleich zu seinen Kollegen ein.[1080] Bevor die abendliche Konversation auf die Neuerwerbungen Angersteins gelenkt wurde, hatte Northcote bereits einige der Bilder der Ausstellung der *Royal Academy of Arts* aus dem Jahre 1803 kritisiert und griff besonders Turner an, dessen Stil eklektizistisch sei und nicht die Natur abbilde, sondern vielmehr reine Kunstlandschaften schaffe. Diese Kritik fand Übereinstimmung im Urteil zu den *Bouillon Claudes*, lässt jedoch auch Parallelen zwischen Turner und Lorrain erkennen, die in der modernen Werkinterpretation gern bedient werden.[1081] Als Vertreter der mittleren Klasse der Künstler war Northcote eine gewisse Skepsis gegenüber neureichen Sammlern ungewisser Abstammung – wie es Angerstein war – inkorporiert. Er sperrte sich gegen neue Entwicklungen wie die romantische Malerei Turners und gab aristokratischen Sammlern wie Lord Radnor einen klaren Vorrang in Fragen des Geschmacks und des Sammelns von Kunst. Im Anschluss an diese Konversation verschaffte sich Johann Heinrich Füssli einen eigenen Eindruck von den Lorrain-Bildern der Galerie Angersteins. Füssli, der sowohl für seinen innovativen Malstil als auch für seine scharfsinnigen und strengen Kritiken bekannt war, war von den Neuerwerbungen Angersteins positiv eingenommen:

> He said the Maritime Claude is so powerfully painted that it made the St. Ursula Claude appear twilight – as if a mist was over it. – The water wonderful: the figures though not good in design or drawing very suitably coloured. […] He noticed the freshness which there is in that colour of the picture & mentioned it to Mr. Angerstein, who understood him only as meaning in fine preservation.[1082]

Während Füssli auf die Ästhetisierung des Blicks und auf das Bild als Mittel der Kommunikation zu sprechen kam, ging es Angerstein lediglich um den Erhalt und den möglichen finanziellen Wert des Bildes. Angerstein betrachtete seine Sammlung in erster Linie als pekuniäre Anlage, die es ihm ermöglichte, Aufmerksamkeit innerhalb der gehobenen Londoner Kreise zu erlangen. Darüber hinaus schuf er mit seiner Sammlung eine „public owned collection of old masters", die die zeitgenössische Größe der Nation veranschaulichen sollte und als ein Erziehungsobjekt nach aufklärerischen Gesichtspunkten diente.[1083] Dieses wurde zu großen

[1080] Vgl. STEPHEN GWYNN, Memorials of an Eighteenth Century Painter. London 1898, S. 243–264.
[1081] Vgl. IAN WARRELL (Hg.), Turner inspired. In the Light of Claude (Kat. The National Gallery, London, 14. March– 5. June 2012), London 2012.
[1082] DIARY, Farington Vol. VI, S. 2025.
[1083] CAMPBELL, Pictures for the Nation, S. 18.

Teilen in die *National Gallery* überführt und verdeutlicht die erfolgreiche Implementierung der Machtstrukturen innerhalb symbolischer Klassifikationssysteme, wie im nachfolgenden Kapitel gezeigt wird.[1084] Angersteins Sammlung repräsentierte in dauerhaft bewahrenswerter Form eine kanonische Ordnung, die eine soziale Grenze zog und ein nationales Geschmacksparameter implementierte.[1085] Am Abend des 8. Mai war Joseph Farington – neben Benjamin West und Thomas Lawrence – erneut bei John Julius Angerstein zum Dinner geladen:

> The conversation was chiefly about art, West having the principal share. – He said that by purchasing the Bouillon Claudes for 8000 guineas He had added 16 000 to the general value of his collection. Miss Heyman was yesterday at Mr. Angersteins when Sir George Beaumont with Company was there, and seemed to give a preference to the St. Ursula Claude above the others – but was then still more in raptures with the Rembrandt.[1086]

Als Berater und z. T. als Wortführer spielten die Künstler innerhalb der Diskussion um Geschmack, den monetären Wert einer Sammlung oder den Grad der Konservierung eines Bildes eine relevante Rolle. Jedoch darf nicht unterschätzt werden, dass neben den Künstlern als Experten sowohl die Mitglieder der *landed elite* als auch Kunstkenner wie Richard Payne Knight versuchten, den Kunstdiskurs zu beeinflussen. Mehrere Ordnungssysteme wurden zum Gegenstand der Auseinandersetzung, sodass nicht nur die Hierarchie der Sammlungen, sondern auch die der Akteure immer wieder austariert wurde. Die Analyse der elementaren Kommunikationsstrukturen des Londoner Sammelverhaltens im Jahr 1803 offenbart, dass zahlreiche Gruppen um die legitime ästhetische Einstellung im künstlerischen Feld stritten. Neuerwerbungen englischer Sammler hingen von vielen Faktoren ab, die nicht den Schluss zulassen dürfen, in ihnen spiegle sich die Physiognomie der jeweiligen Sammler wider, sondern vielmehr ein kunstkritischer und sammlungstheoretischer Diskurs, das Vorhandensein von Sammlungsgegenständen sowie die nötigen finanziellen Ressourcen und pragmatische Beweggründe,

---

1084 Vgl. TAYLOR, Art for the Nation, S. 33–37; CHRISTOPHER WHITEHEAD, The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain. The Development of the National Gallery, Aldershot 2005. Zur Geschichte der National Gallery aus der Sicht der Direktoren vgl. CHARLES SAUMAREZ SMITH, The Institutionalisation of Art in the Early Victorian England, in: Transactions of the Royal Historical Society 20 (2010), S. 113–125; CONLIN, Mantelpiece.

1085 Zur gesellschaftlichen Position der Institution Museum vgl. TE HEESEN, Theorien des Museums, S. 9–17. Objekte wurden zumeist nicht in den staatlichen Sammlungen „entpersonalisiert", vgl. ebd., S. 54. Vielmehr tragen bekannte Museen und Sammlungen die Namen ihrer Stifter meist bis in die heutige Zeit, wie das *Städel Museum*, das *J. Paul Getty Museum* oder das *Soane Museum*. Ähnlich verhält es sich mit einzelnen Sammlungen innerhalb größerer staatlicher Sammlungen, die bis heute meist ihren Stiftern oder Vorbesitzern namentlich zugeordnet werden.

1086 BUCHANAN, 100 Letters, S. 2027.

wie ausreichend Platz in der Galerie.[1087] Das Sammeln und der Geschmack manifestierten den gesellschaftlichen Rang.

Das Urteil zu den *Bouillon Claudes* variierte. Während Lawrence, Farington, West, Daniell und Angerstein sich für den hohen künstlerischen Wert der Bilder aussprachen, kann Füsslis Urteil als changierend bezeichnet werden, und das von Bryan, Carysfort, Knight, Beaumont und Northcote als negativ. Zeichnete sich in der Debatte um die *Bouillon Claudes* eine klassische Konfliktlinie zwischen Künstlern und Kennern ab? Die Künstler sprachen sich zumindest in ihrer großen Mehrheit für die Bilder aus. Auf der anderen Seite standen die Kenner und Händler, die mit Knight und Beaumont zwei bekannte Vertreter der *Society of Dilettanti* in ihren Reihen hatten, die auch bei der Gründung und Führung der *British Institution* eine entscheidende Rolle spielten. Beaumont hatte zwar lediglich den Titel eines *Baronets*, womit er nicht Teil der britischen Aristokratie war, aber doch immerhin einen mittleren Rang in der zahlenmäßig kleinen Gruppierung der britischen Elite einnahm. Knight stammte aus reichem Hause, hatte jedoch seinen gesellschaftlichen Aufstieg in erster Linie durch eine klassische Bildung und eine aggressive Publikationstaktik der Gegengeschichte zur jeweils etablierten Kunstgeschichtsschreibung erstritten.[1088] Welche Bedeutung einer Neuerwerbung zugesprochen wurde, hing nicht allein vom Objekt an sich ab, sondern auch davon, welche Institutionen und Akteure sich dafür aussprachen. Um die Konflikte um die Vorherrschaft des Feldes auf einer weiteren Ebene zu betrachten, wird im Folgenden eine Neuerwerbung Sir George Beaumonts und ihre Rezeption im Kreise der Londoner Kenner, Künstler, Dilettanten und Kritiker untersucht.

6.2.2 „A small speculation might be entered into with every chance of success"

Im März 1792 setzte Sir George Beaumont ein zeittypisches Signal, dass sein Kunstsammeln von nun an in einer ambitionierten Form fortgesetzt werden sollte: Er baute eine Galerie an sein Londoner Stadthaus. Die Planung der Galerie in der Grosvenor Street und der Kauf eines weiteren Meisterwerks mit Claude Lorraines „Landscape with Narcissus and Echo" für 525 £, seinerzeit eines der kostspieligsten Bilder der Sammlung, deuteten auf Ansprüche hin, sich als Sammler innerhalb der Londoner Kunstwelt zu etablieren. Hierfür verfügte Beaumont jedoch nur über moderate materielle Mittel, sodass der Kauf des Bildes Lorrains und der Bau der Galerie, die sich 15 Fuß entlang der *Audley Street* erstreckte und

[1087] Zum Aufbau einer Sammlung aus der Perspektive ihres „Schöpfers" vgl. GRAVE, Kunstkörper, S. 162–192.

[1088] Vgl. HANS CHRISTIAN HÖNES, Kunst am Ursprung. Das Nachleben der Bilder und die Souveränität des Antiquars. Bielefeld 2014, bes. S. 9–16. Die *Society of Dilettanti* hatte sich als Gruppierung „sociability, collecting, art, antiquity, and taste" verschrieben. Da lediglich junge Männer zugelassen waren, die die *Grand Tour* absolviert hatten, was eine jährliche Ausgabe von 1000–10 000 £ bedeuten konnte, unterlag die „lose" Vereinigung klaren Ausschlusskriterien, vgl. KELLY, Society of Dilettanti, S. 1–13.

30 Fuß entlang der Rückseite des Hauses einnahm, einen erheblichen finanziellen Aufwand bedeuteten. John Hakewill und James Playfair waren mit der Planung der Galerie beauftragt. Bauen ließ Beaumont die Galerie schlussendlich nach eigenen Plänen.[1089] Mit dieser Haltung verkörperte er einen typischen *Gentleman Collector* und Dilettanten der Zeit.[1090] Als Vertreter der *landed elite*, der über mehr soziales und kulturelles Kapital als Angerstein verfügte, aber weniger finanzkräftig als der Assekuranzmakler war, stellte Beaumont einen exponierten Gegenpol dar.

Zwei Stockwerke in der Höhe messend, wurde die Galerie durch eine Lampe ausgeleuchtet und beinhaltete zu Beginn im Wesentlichen drei bekanntere Bilder: Claude Lorrains „Narcissus and Echo" sowie sein „Hagar and the Angel" und Nicolas Poussins „Landscape. A man washing his feet".[1091] Daneben ergänzte der Amateurmaler Beaumont die Sammlung mit einigen seiner eigenen Werke und Bildern zeitgenössischer Künstler. Bereits zehn Jahre später galt seine Sammlung als exzellent nach Standards des Geschmacks der Londoner Kunstwelt, was besonders darauf zurückzuführen ist, dass nur wenige Bilder von den Konventionen des zeitgenössischen Diskurses abwichen oder diese zumindest in kreativer Form erweiterten. Beaumont traf seine Auswahl im Vergleich zu Angerstein mit äußerst geringen Mitteln, sodass das Gros seiner Bilder gemeinsam nicht mehr als 4000 £ kostete.[1092] Eines der teuersten Stücke dieser Sammlung erstand Lady Beaumont im Jahre 1803 für 1500 £ aus einem Teil ihres Erbes. Eine Investition in dieser Höhe sollte natürlich die nötige Aufmerksamkeit des Londoner „Publikums" erhalten. Da der Kauf der Bilder kurz nach dem Erwerb der *Bouillon Claudes* geschah, überrascht die Kritik Beaumonts an dem ridikülen Preis der Bilder nicht. Ebenso wie Angerstein stand Beaumont im Kontakt mit Künstlern, jedoch hatte er den Ruf eines scharfsinnigen Kritikers der Literatur und bildenden Kunst.[1093] Der Vergleich der Rezeption der Neuerwerbungen Angersteins und Beaumonts lässt Rückschlüsse auf Möglichkeiten der Distinktion unter den Sammlern und die Trennschärfe der zeitgenössischen theoretischen Begriffe von Kenner und Dilettant zu. Lady Beaumont erwarb das Bild aus der Galerie William Buchanans, die in der Oxendon Street 18 London von Buchanan über Mittelsmänner betrieben wurde:

1089 Vgl. OWEN, Collector of Genius, S. 75–77.

1090 Vgl. ROSENBAUM, Amateur als Künstler, S. 94.

1091 Vgl. OWEN, Collector of Genius, S. 75–77.

1092 Im Gegensatz zu Angerstein musste Beaumont seine Ankäufe wohl überlegen. Als er im Jahre 1802 über Joseph Farington 600 Guineas für Hogarths „A Rake's Progress" an John Soane bot, verlangte Soane mehr, woraufhin Beaumont sein Angebot zurückzog, vgl. OWEN, Collector of Genius, S. 145–146.

1093 George Granville Leveson-Gower erbte Cleveland House, nachdem er 1803 Marques of Stafford wurde, und baute eine Kunstsammlung auf, die er in der Folge graduell der Öffentlichkeit zugänglich machte. Der Grundriss der Galerie befindet sich in der British Library, vgl. http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/crace/t/007000000000013u00033000.html (Stand: 10.07.2014). Zum Sammeln Gowers vgl. HASKELL, The Ephemeral Museum, S. 22–29.

> Lord Gower has got the large Rubens [Minerva protects Pax] for 3000. Sir George Beaumont the Morning Landscape for 1500. Champernowne the Triumph for £800, but for which I find £1200 could have been got, and I have got his Guido Lot and Daugthers for the Rainbow, or 1500 Guineas if it is lost. Nobody will look at the Raffaelles [2 Pictures] – they are called hard, brown, early and Gothick pictures.[1094]

Im Juni 1803 scheint Buchanans Kunstspekulation erfolgreich. Mit Lord Gower hatte ein hochrangiges Mitglied der *landed elite* einen veritablen Preis für Peter Paul Rubens „Minerva protects Pax from Mars" (National Gallery London) gezahlt.[1095] Der Wert des Bildes stieg, als sich bei Restaurierungsarbeiten auf der Rückseite die Initialen Charles' I. von England fanden. Rubens hatte ihm das Werk als Geschenk überreicht, als dieser sich auf diplomatischer Mission für Philip IV. von Spanien in den Jahren 1629 und 1630 in England befand.[1096] Arthur Champernowne hatte als Buchanans wechselnder Geschäftspartner einen niedrigen Preis für Peter Paul Rubens „A Roman Triumph" (National Gallery London) gezahlt.[1097] Die beiden anderen Raffael zugeschriebenen Bilder fanden keine Käufer. Ähnlich wie beim Kauf der *Bouillon Claudes* hatten Farington, West und Lawrence das 1636 von Peter Paul Rubens erschaffene „An Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning" (National Gallery London) (vgl. Abb. 19) begutachtet, bevor es von Beaumont gekauft wurde.[1098] Wie in den meisten Verkaufsverhandlungen wurde der Preis von 4000 Guineas, der jedoch für beide Bilder zusammen angesetzt wurde, als viel zu hoch angesehen.[1099]

[1094] BUCHANAN, 100 Letters, S. 77.

[1095] Vgl. PETER PAUL RUBENS, Minerva protects Pax from Mars („Peace and War"), http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-minerva-protects-pax-from-mars-peace-and-war/*/key-facts (Stand: 10.10.2014).

[1096] Vgl. ebd.

[1097] Das Bild wurde von Gustav Friedrich Waagen während seiner englischen Studienreisen in der Galerie Rogers gesehen und nach Brigstocke 1830 bei Christie's versteigert, vgl. GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN/ELIAZBETH RIGBY EASTLAKE, Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS., &c. &c, London 1854, S. 79.

[1098] Vgl. GREGORY MARTIN (Hg.), Catalogue of the Flemish School, circa 1600–circa 1900 (National Gallery Catalogues), London 1970, S. 137–142.

[1099] Wie in dem vorherigen Fallbeispielen hatten die Mitglieder der *Royal Academy* die aktuellen Angebote des Londoner Kunstmarkts sondiert: „I talked to West about the 2 Genoa landscapes by Rubens. He thinks with me that 4000 Guineas would be too high a price", DIARY, Farington Vol. VI, S. 2025.

Abb. 19: Peter Paul Rubens, A View of Het Steen in the Early Morning, 1636.

Beaumont besuchte zuvor die Galerieräume in der Oxendon Street 18, um das Rubensbild zu begutachten. Er besprach sein Urteil mit Farington:

> Sir George Beaumont called upon me. – He is delighted with the pictures (Landscapes & Allegory) by Rubens. He thinks Rubens is the Shakespeare of Painting. The excellence of Claude is of such a kind as to admit nothing short of it, all attempts inferior to that excellence are insipid.[1100]

Beaumont versuchte, die Bedeutung seiner Rubensbewertung, besonders in Abgrenzung zum kurz zuvor getätigten Kauf Angersteins, zu veranschaulichen. Die Hierarchie der Akteure spiegelte sich hier in ihrem Geschmack sowie dem Erwerb und dem Besitz von kulturellem Kapital wider. Beaumont setzte, anders als Angerstein, seine Interpretation symbolisch expressiv in Szene und inszenierte sich als Kunstkenner, der sich zum Schiedsrichter des Geschmacks machte. Dass diese Strategie erfolgreich war, zeigt die Rezeption, welche das Bild unter den Londoner Sammlern, Kennern und Dilettanten erhielt. Die Mitglieder der *Royal Academy* übernahmen aus der Perspektive eines *Gentleman Collector* mehr einen technischen Part. So befand sich die Rubenserwerbung Beaumonts erst in der Werkstatt Benjamin Wests, um restauriert zu werden:

> We looked at the Rubens Landscape. West said the process of painting it was to scrumble & wash it with thin colors, and gradually increase the effect by repetition of thin colors, preserving the ground on which it was

[1100] Ebd., S. 2033.

> painted as much as possible. At the last urging on thicker colours & dragging and touching in the highest lights to give strength and spirit to the whole. He thought the ground might be made by glazing over a white ground a thin coat of Burnt Umber softened by a little blue.[1101]

Die Forschung am Objekt, die hier durch die Mitglieder der *Royal Academy of Arts* betrieben werden konnte, setzte sie in Kenntnis über Maltechniken und regte einen künstlerischen Austausch an.[1102] Ähnliche Bildstudien der Künstler und Kenner im Kontakt mit dem Kunsthandel sind durch Arthur Champernowne überliefert, der in seiner Aktivität als Londoner Kunsthändler auch mit James Irvine zusammenarbeitete.[1103] Doch dieser technischen Fokussierung auf die Inhalte der Malerei und die Materialität des Objekts stand die Emotionalität des Betrachters entgegen, die ein adäquates Fallbeispiel im Schriftsteller und Kunstsammler William Beckford fand. Beckford beachtete die umherstehenden anderen Besucher nicht, sondern „was in raptures with the picture, making remarks with a vivacity that never ceased"[1104]. Beckford ließ wenig Raum für Gefühlsäußerungen anderer und zog Vergleiche zu Pariser Sammlungen.[1105] Sein Galeriebesuch glich dem zahlreicher anderer dokumentierter Galeriebesuche wie bspw. dem William Hazlitts.[1106] Er wurde zum symbolischen Akt, der mit zahlreichen Codes aufgeladen wurde. Für derartige Formen der Konversation hatte der Autor ein beachtliches Textrepertoire mit seinem 1780 anonym erschienen „Biographical Notes of

---

[1101] Ebd., S. 2039.

[1102] Vgl. ANKE TE HEESEN/EMMA SPARY, Sammeln als Wissen, in: DIES. (Hg.), Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001, S. 7–21.

[1103] Champernowne berichtete, dass sein von Irvine geliefertes Bild Aufsehen unter den Londoner Künstler erregte: „The Titian [possibly Noli mi tangere] is very much admired by Tresham, Knight & Sir R. Worseley. Cosway comes to see it this evening, and if I was not going out of town I suppose I should have all the RAs to see it. They will now study the picture to get the secret of colouring like Titian", BRIGSTOCKE, James Irvine, Arthur Champernowne, S. 411.

[1104] DIARY, Farington Vol. VI, S. 2035.

[1105] Vgl. ebd. S. 2035.

[1106] Die *Orleans Collection* ermöglichte es zahlreichen Kennern und Sammlern, erlernte Verhaltensweisen zu testen und auf den Umgang mit alten Meistern zu applizieren. William Hazlitts mit großem zeitlichem Abstand verfasste Ausstellungsbeschreibung fällt in diesen Zusammenhang der Kunsterfahrung. Sie liest sich wie eine christliche Epiphanie eines Gläubigen: „My first initiation in the mysteries of art was at the Orleans Gallery: it was there were I formed my taste, such as it is […]. I was staggered when I saw the works there collected, and looked at them with wondering and lodging eyes. […] A new sense came upon me, a new heaven and a new earth stood before me. I saw the soul speaking in the face – 'hands that the rod of empire had swayed' in mighty ages past – 'a forked mountain or blue promontory,' […] we had all heard of the names of Titian, Raphael, Guido, Domenichino, the Caracci – but to see them face to face, to be in the same room with their deathless productions was like breaking some mighty spell", WILLIAM HAZLITT, On The Pleasures of Painting, in: The London Magazine, 1820, S. 597–607, hier S. 603.

extraordinary painters“ im Umlauf gebracht.[1107] Beckfords Verhalten fand eine narrative Rahmung in seinen Texten, sodass dem analytischen rationalen Blick der Aufklärung eine satirisch überspitzte Antwort entgegensetzt wurde.

In der Bewertung der Neuerwerbungen Angersteins und Beaumonts fanden sich die Zeitgenossen schlussendlich in einer narrativen Sackgasse. So kam John Opie im Vergleich der beiden Bilder zu keiner klaren Übereinkunft: „The Rubens has a charm that captivates him, yet it seems that He ought to prefer the Claude. – The world, however, seems to have decided the question, for though more scarce the Landscapes of Rubens do not fetch the prices of the pictures by Claude.“[1108] Preislich ließ sich nach Opie eine klare Differenzierung zwischen Rubens und Claude vornehmen, doch diese Bewertung fand keine Deckung in der ästhetischen Beurteilung der Bilder.

Die Erwerbungen englischer Sammler hingen von zahlreichen Faktoren ab, die verdeutlichen, dass die Preise innerhalb des Kunstmarktes nicht von einem autonom handelnden *homo oeconicmus* festgesetzt worden waren, sondern ihre Analyse einer kulturhistorischen Einbettung bedarf. Die Londoner Sammler waren nicht durch die „nose by Mons.r West“ geleitet, trotzdem traten Künstler durchaus als Ratgeber, Händler oder selbst als Sammler auf. Die Gründe für die Entfaltung einer „breiten“ Sammlungstätigkeit in den wohlhabenden Londoner Kreisen des 19. Jahrhunderts sind vielerlei Natur. So mussten genügend Sammlungsobjekte vorhanden sein. Durch die Französische Revolution und die nachfolgenden Kriege kam es in London zu einem „Überfluss“ oder zumindest zu einer bis dahin ungeahnten Vielfalt an Bildmaterial, das zahlreiche Akteure mit dem nötigen finanziellen Kapital dazu brachte, im zunehmenden Maß zu sammeln und mit

[1107] Beckford schilderte in diesem die fiktiven Biografien von Künstlern, denen er sprechende Namen wie „Aldrovandus Magnus“ oder „Sucrewasser of Vienna“ gab und deren Lebensgeschichten mit allerhand grotesken und satirischen Fakten beschrieben wurden, die sich an den gängigen Topoi der Künstlerbiografie orientierten. Aldrovandus Magnus wird so zu einem Künstler, der den Van Eycks in technischer Perfektion überlegen ist und zahlreiche Innovationen in der Malerei einführte, dessen Schüler Andrew Guelph und Og of Basan ihre Fähigkeiten in der freien Natur durch das zeichnen von Schafsbildern auf Stein gesammelt hatten, vgl. WILLIAM BECKFORD, Bibliographical Memoirs of Extraordinary Painters, London 1780, S. 1–31. William Thomas Beckford (1760–1844) wurde bekannt als Schriftsteller, Kunstsammler und Bauherr. Beckford als einer der reichsten Männer Englands sammelte Bilder, Drucke, Möbel, Gemmen, Porzellan, Silber, Bücher und seltene Manuskripte. In den 1790ern kontaktierte er den Architekten James Wyatt, der die Pläne für die Neugestaltung seines Landsitzes „Fonthill Abbey“ entwarf. Auf der Ausstellung der *Royal Academy of Arts* im Jahre 1798 präsentierte Wyatt einen Plan, in dem die Spitze des Kirchturms eine Höhe von 300 Fuß maß. Dementsprechend lang und kostspielig waren die Bauarbeiten, die immer wieder von Komplikationen begleitet wurden. 1801 vermerkte Farington in seinem Tagebuch, dass Beckford bereits 242 000 £ für den Bau ausgegeben hatte, den er wenige Jahre später aufgrund fallender Einnahmen aus seinen Zuckerplantagen verkaufen musste, vgl. ANITA MCCONNELL, Art. Beckford, William Thomas (1760–1844), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2009 in: http://www.oxforddnb.com/view/article/1905?docPos=3 (Stand: 10.10.2014).

[1108] DIARY, Farington Vol. VI, S. 2038.

Kunst zu handeln, die zuvor mit der Materie nur in eingeschränkter Weise in Kontakt gekommen waren. Das als Ware gehandelte Kunstobjekt musste durch den Käufer oder den Kreis einer reglementierten Öffentlichkeit wieder in die Erzählung der Sammlung, oder in diesem Fall der Sammlungen, eingebunden werden, um zum Semiophor, einem Objekt, das aus dem Kreis der alltäglichen Objekte herausgehoben ist, zu werden.

So wurden die *Bouillon Claudes* durch den um Angerstein versammelten Kreis von Künstlern in einen kunsthistorischen Deutungshorizont eingebunden und so für den Sammler und die Kenner der Kunst erfahrbar und interpretierbar. Hinzu trat ein weiteres wichtiges Phänomen, welches Buchanan treffend umschrieb: „[I]t must likewise be taken into consideration that vanity principally prompts the English to buy – and that vanity leads purchasers to please the prevailing taste and fashion of their friends."[1109] Der Gewinn an symbolischem Kapital war ein wesentliches Argument, Kunst zu sammeln, und ein Ausdruck bürgerlicher Tugend. Im vorliegenden Sample war es vor allem Beaumont, der durch seine zur Schau gestellte Fachkenntnis besonders viel Aufmerksamkeit für seine Neuerwerbung erreichte und sich und seinen Kauf wirkungsvoll in der Öffentlichkeit platzierte, auch wenn er über geringere finanzielle Mittel verfügte als Angerstein: Er fügte seine Neuerwerbung wirkungsvoll in den Verlauf der Kunstgeschichte ein. Er trat als Mitglied der *landed elite* selbstbewusster auf als der „neureiche" Angerstein und interpretierte die Objekte selbstsicher, was zu seinem Ruf als Kenner und *taste maker* beitrug. Damit wurde „Geschmack" als bevorzugtes Mittel der Klassendistinktion dauerhaft etabliert. Der Wert der Bilder hing jedoch nicht nur von der Inszenierung der Sammler und Objekte ab, sondern auch von der Rezeption der Arbeiten durch das Publikum und der Möglichkeit der Zuschauer, sich als „Kenner" zu inszenieren. Beckford, Radnor, Füssli und die zahlreichen anderen Kommentatoren ritualisierten den Konsum von Kunst und schufen hierdurch ihren Wert. Doch wie musste ein Händler agieren, um innerhalb des Feldes erfolgreich zu bleiben?

6.2.3 Preisdiskurse. Zum Geschmack der englischen Kundschaft

Nach dem anfänglichen Erfolg Buchanans, der sich in erster Linie auf den Verkauf der Bilder an Lord Gower und Sir George Beaumont beschränkte, stellte sich die Frage, wie die Geschäfte weiterhin ertragreich bleiben konnten. Buchanan versuchte, hierzu den Geschmack der englischen Kundschaft zu studieren:

> The English now seem to be governed entirely by the Vanity of possessing Capital Works of Art of an a few favorite Masters, and the pictures of these Masters at their best time – pictures too which have made a noise in the world or were well known in Collections to which they belonged. Disagree-

[1109] BUCHANAN, 100 Letters, S. 77–78.

> able subjects are not looked at. Portraits are not much attended to, unless a fine Rembrandt, Rubens or Van Dyck, – but pleasing compositions are what are most greedily sought after. These therefore ought to be the first objects.[1110]

Die lukrativen Objekte definieren sich nach Buchanan über ihre Herkunft und ihren Bekanntheitsgrad. Dieser misst sich zum einen am Namen des Künstlers, dem das Werk zugeschrieben wurde, und zum anderen der Sammlung, aus der das Objekt stammte. Gefällige Kompositionen des ersten Ranges waren nach Meinung Buchanans am ehesten verkäuflich. Diese vagen Umschreibungen wurden durch zahlreiche Beispiele in den Briefen flankiert. Seiner Auffassung nach waren besonders die Bilder Titians und Rubens gefragt. Feine Kompositionen van Dycks, die sich mit ihrer moderaten Größe in die Londoner *townhouses* einfügten, waren ebenfalls beliebt. Als weitere konvenierte Meister wurden folgende genannt: „Caracci, Leonardo da Vinci, Domenichino, Guido, Murillo, and very fine pictures of Albano."[1111] Frühe Bilder der genannten Maler oder Künstler wie Perino del Vaga oder Fra Bartolomeo, die nicht Teil dieses Kanons waren, wurden laut Buchanan zu niedrigen Preisen verkauft.[1112] Weiterhin riet er Irvine als seinem Mittelsmann in Italien: „[The] brown dark pictures of Saints and the like must likewise be left out."[1113] Inwiefern korrelierte der von Buchanan beschriebene Geschmack mit den Diskursen der Zeit?

Händler wie Gerard Vandergucht, Noel Desenfans, John Greenwood oder Michael Bryan hatten weitaus größere Verkäufe als Buchanan zu verantworten. Durch die zahlreichen Kriege waren viele Kunstwerke aus ganz Europa auf den stabilen englischen Markt gekommen. In dieser überhitzten Marktsituation versuchte ein Großteil der Händler, das Geschäft auf den sicheren Verkauf alter Meister zu konzentrieren.[1114] Zeitgenössische Arbeiten wurden vernachlässigt. Verkäufe bekannter Sammlungen wie die *Orleans Collection* oder die Sammlung Holländischer Meister der C*ountess of Holderness* machten das Publikum mit einer großen Auswahl hervorragender Arbeiten vertraut und ließen es anspruchsvoller werden.[1115] Hinzu kam die Gefahr, auf Fälschungen hereinzufallen, da zahlreiche

---

1110 Ebd., S. 82–83.

1111 Ebd., S. 82.

1112 Vgl. ebd.

1113 Ebd., S. 79.

1114 Vgl. PAGE, The development of the art, S. 92–96.

1115 Vgl. JAMES CHRISTIE, A Catalogue of the Distinguished, Capital, and Truly Valuable Collection of the Countess of Holderness […], London 1802. Die *Orleans Collection* wurde bereits von vielen zeitgenössischen Gelehrten als ein Schlüsselmoment der englischen Sammlerkultur bewertet, vgl. BUCHANAN, Memoirs of Painting Vol. I, S. 11. Auch Gustav Friedrich Waagen hielt sie für besonders wichtig für die englische Sammlungskultur: „Von allen Kunstsammlungen, welche in diesem Zeitraum in England eingeführt worden sind, machte die bedeutendste den Anfang. Dieses ist die Gallerie des Herzogs von Orleans", GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Bd. 1, Berlin 1837, S. 44. Auch wenn die Vielzahl an Schrif-

Kopien im Umlauf waren. Fälschungsbetriebe wie die „Canaletti Manufactory" produzierten alte Meister, die durch zahlreiche Tricks auch Experten täuschten.[1116]

Buchanans „Wunschliste" ließ sich in der Praxis nicht in die Tat umsetzen. Die Gründe hierfür waren zahlreicher Natur. So konnten viele der Sammler in Zeiten des Krieges ihre finanziellen Rücklagen in Form von Wertpapieren nicht monetarisieren, sodass die Chancen für lukrative Geschäfte in Anbetracht des generell hohen Angebots an Kunst nicht die Regel waren.[1117] Weiterhin konnte das komplexe Geflecht aus Mittelsmännern und Verkaufsstrategien sehr abrupt ins Stocken geraten oder zusammenbrechen. So entschied sich Buchanan bereits im Sommer 1803, seine Investitionen zu stoppen, nachdem ein Großteil der Bilder aufgrund des Krieges nicht aus Italien exportiert werden konnten.[1118] Er versuchte in dieser Situation, durch Informationen von Benjamin West genauere Angaben zu seinen Chancen auf einen Verkauf zu bekommen:

> He said in good times Beckford, Lord Gower, or probably Hope might be purchaser of these, but that at present Beckford was circumscribed, Lord Gower from the low state of stocks could not give a large sum, […] As for Angerstein except in small pictures he is no longer a purchaser.[1119]

Die langen Transportwege und zahlreichen Verzögerungen brachten Buchanan in finanzielle Probleme, da er die Kredite für den Kauf neuer Ware meist über einen kurzen Zeitraum gewährt bekam und auf schnelle Erfolge angewiesen war. Daraufhin entschied sich Buchanan: „I must therefore have the full returns for the present pictures before I attempt to engage deeper in so precarious a concern."[1120] Die bisher angekauften Bilder mussten erst verkauft werden, bevor weitere Investitionen in Betracht gezogen werden konnten. Als im Oktober desselben Jahres eine neue Lieferung England erreichte, war Buchanan dennoch zuversichtlich,

---

ten zum englischen Sammler des 18. Jahrhundert anderes vermuten lässt, ist es erst in den 1790ern langsam möglich, englische Sammlungen mit denen in Paris, Madrid oder St. Petersburg zu vergleichen. Ein Katalysator dieser Entwicklung war die „Orleans Collection", die vielen Sammlungen erst zur Entstehung verhalf, vgl. HASKELL, Ephemeral Museum, S. 22–29; NICHOLAS PENNY, National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Paintings, Volume II, Venice 1540–1600, London 2008, S. 461–470.

[1116] Vgl. PAGE, The development of the art, S. 96–97.

[1117] Zwar ist die Napoleonische Zeit für Europa insgesamt wirtschaftlich relativ stabil, aber besonders für Großbritannien lassen sich erste Krisen verzeichnen, die sich vor allem darauf zurückführen lassen, dass die englische Marktwirtschaft sich neue Absatzmärkte erschließen musste, deren Potenzial zur Aufnahme englischer Produkte überschätzt wurde. Da der Markt Lateinamerikas nur begrenzt aufnahmefähig war, kam es in Großbritannien zu einer ersten ernsthaften Krise, vgl. WERNER PLUMPE, Wirtschaftskrisen. Geschichte und Gegenwart, München 2010, S. 46.

[1118] Vgl. BUCHANAN, 100 Letters, S. 89–96.

[1119] Ebd., S. 89.

[1120] Ebd. S. 90.

auch wenn die eigentliche Saison für den Verkauf von Kunst für das Jahr bereits verstrichen war:

> The Parmigiano [ex Palazzo Colonna] I am delighted with beyond everything I ever saw. It will fetch £ 2500 or £ 3000. The Poussin [Plague] is a fine Classical picture, but I fear the subject a little will not so well resist the English besides being a very somber picture.[1121]

Die hohen Preise, die Buchanan sogleich ansetzte, standen im Gegensatz zu einer fehlerhaften Bestimmung der Bilder, denn bei dem ersten Bild handelte es sich offenbar nicht um einen italienischen Hartkäse, sondern um eine Kopie des Malers und Radierers Parmigianino (1503–1540). Neben der sogenannten „Parmigianino Madonna" aus der Colonna Galerie waren eine Kopie Poussins „Plague of Ashdod", eine sogenannte „Van-Dyck-Venus" und ein „View of Delphi", welcher Lorrain zugeschrieben wurden, zum Verkauf angeboten.[1122] Buchanan versuchte nun in den folgenden Monaten, die Bilder an die bekanntesten Londoner Sammler zu verkaufen. Hierzu beauftragte er Stewart im Februar des Jahres 1804, die infrage kommenden Sammler anzuschreiben, sobald sie für die nächste Saison in ihren Stadthäusern eintrafen.[1123] Bei fehlenden Interesse für die Sammlung sollten die Bilder im Sommer desselben Jahres bei Christie's zur Versteigerung angeboten werden, jedoch in einem Zeitraum, „when people are full of money"[1124].

Buchanan offerierte West per Brief 5 % der Einnahmen, wenn einer der Freunde des Künstlers – namentlich genannt wurden Angerstein und Beckford – den Parmigianino oder den Poussin kaufte. Die Preise zwischen 1500–2500 Guineas beschrieb Buchanan als moderat, wenn man sie mit einigen der in den letzten drei Jahren erzielten vergleiche.[1125] Ebenso moderat wäre vermutlich der Gewinn für Benjamin West gewesen, der als etablierter Akteur des künstlerischen Feldes seine Anerkennung und Reputation nicht leichtfertig aufs Spiel setzen wollte. Dennoch gab er Buchanan Ratschläge zur kunsthistorischen Relevanz einiger Bilder oder den Interessen von Sammlern: „[I]ndeed West said that people were vain in being the introducers of fine pictures into the Country."[1126] Um diese Erkenntnis auszunutzen, mussten jedoch auch Werke ins Land gebracht werden, die eine gesicherte Provenienz besaßen, deren Sujet beliebt war und die am besten aus einer berühmten Sammlung stammten.

Anfang März 1804 wurden die Pläne Buchanans empfindlich durchkreuzt: „The Parmigiano was doubted!!!"[1127] Wer hinter diesem „Komplott" stecke, war für ihn schnell klar: Benjamin West. Beweise gab es nicht. Die Originalität des

[1121] Ebd., S. 106.
[1122] Vgl. ebd., S. 11.
[1123] Vgl. ebd., S. 118.
[1124] Ebd., S. 19.
[1125] Vgl. ebd., S. 131–132.
[1126] Ebd., S. 178.
[1127] Ebd., S. 155.

Bildes wurde vermutlich in Zweifel gezogen, weil weitere Exemplare im Umlauf waren. So sollte es ein weiteres Bild in Bologna mit dem Thema geben, das Parmigianino zugeschrieben wurde. Buchanan hielt weiterhin an der Überzeugung fest, dass sein Bild ein Original sei, auch wenn er nach wie vor Probleme mit der Zuschreibung hatte: „I do not no [sic] whether Parmigiano or Parmigianino are in reality two distinct or seperate painters, but this I know, that the painting is original."[1128]

Um die Authentizität des Bildes nach außen zu wahren, benötigte Buchanan neue Verbündete, die er nochmals in den Reihen der *Royal Academy of Arts* suchte. Henry Tresham war ein Widersacher Wests. Über seinen Galerienagenten Stewart beauftragte Buchanan ihn, den Historienmaler und Kunsthändler irischer Abstammung.[1129] Buchanan beauftragte nun seinen Galerieagenten Stewart, vorsichtig weitere Informationen zum Bild einzuholen. Ohne das Plazet aus Künstlerkreisen sah er keine Chance, Bilder zu verkaufen, deren Wert sich seiner Auffassung nach nicht nur über das Objekt an sich erschloss, sondern im höchsten Maß diskursiv verhandelt wurde:

> The opinions of the Londoners are in reality not much worth, and consist often too much in the ideal alone, or are fools enough to be led by designing rascals, who have their own interest and heart and probably at stake crying down fine works.[1130]

Nachdem all diese Arrangements nicht von Erfolg gekrönt waren, versuchte Buchanan einige Sammler zu überzeugen, die nicht vom Diskurs der Londoner Kunstwelt beeinflusst waren. Der schottische Lord Francis Wemyss-Charteris erschien hier als ein aussichtsreiches Ziel: „I find a little flattery goes down amazingly with the old dog."[1131] Bereits am 27. Februar 1804 recherchierte Buchanan, ob es günstiger sei, das Bild per See- oder Landweg nach Edinburgh zu schicken. Um das Interesse des Sammlers zu wecken, wurde eine Visitenkarte an Lord Wemyss gesandt, die mit einer Zeichnung des Parmigianino und einem Druck von Poussins „Plague" versehen war. Doch auch der Lord verließ sich nicht auf sein eigenes Urteil und beauftragte ebenfalls einen Berater, um den Wert der Bilder zu verifizieren. Diesen wollte Buchanan erneut bestechen, um für seine Ware mangelnder Provenienz einen Käufer zu finden. So sicherte man dem Berater Robert Vernon eine Beteiligung von 5 % zu, falls Wemyss eines der Bilder kaufe.[1132] Dieser kaufte schließlich das Lorrain zugeschriebene Bild „View of Delphi" für 1575 £, doch Vernon zweifelte die Echtheit des van Dyck an:[1133]

[1128] Ebd., S. 155.
[1129] „Tresham You know hates West as he does hell", ebd., S. 268.
[1130] Ebd., S. 162.
[1131] Ebd., S. 143.
[1132] Vgl. ebd., S. 161.
[1133] Vgl. ebd., S. 190–193.

> The moment the case was opened and even before the faces of the pictures were seen, he took particular notice of the mark on the back of the Vandyck which had formely been iron'd down by Simpson remarking that there must be something wrong there – he pointed out too the rough appearance of its surface which had formerly been occasioned by rolling – and afterwards I understand gave it as his opinion that it was a Copy.[1134]

Nach Meinung Buchanans zog Vernon das Bild in Zweifel, weil er selbst keine ähnliche Qualität bieten könne. Hierzu fehle es ihm an den nötigen Kontakten auf dem Kontinent.[1135] Buchanan zog die schottischen Künstler Henry Raeburn und John Graham als Gutachter hinzu. Doch auch ihr positives Gutachten konnte Wemyss nicht zum Verkauf bewegen.[1136]

Die gesamte Energie, die in den Verkauf der Bilder gesteckt wurde, blieb ohne Erfolg. Im Juli 1805 wurden die Bilder wieder nach Italien zurückgesandt, damit sie dort gegebenenfalls vom ehemaligen Besitzer zurückgekauft werden konnten oder um sie gegen mehrere kleine Gemälde einzutauschen.[1137] Buchanan konnte seine anfänglichen Erfolge im Verkauf von Kunstwerken nicht fortsetzen. Die Gründe für den Mangel an Erfolg lassen eine Professionalisierung des Marktes konstatieren. Die Provenienz des Parmigianino- und des Anthonis-van-Dyck-Bildes waren nicht klar zu belegen. Dazu stellten zahlreiche Experten die Zuschreibung Buchanans und seiner Mittelsmänner infrage.

Nachdem die Bilder in London nicht verkauft worden waren, konnten sie auch in Schottland nicht erfolgreich an Wemyss verkauft werden. Auch der schottische Lord zog für seine Käufe einen Berater hinzu, der die Echtheit der Arbeiten in Zweifel zog. Eine schwierige finanzielle Lage eines Großteils der potenziellen Käuferschaft in Zeiten des Krieges führte zudem zu mangelnder Kaufbereitschaft. Obwohl Buchanan den Geschmack der englischen Kunstsammler treffend beschrieben hatte, mangelte es an den nötigen Gemälden für die von ihm hoch taxierten Preise.

6.3 Der Berliner Kunstmarkt

6.3.1 Berliner Sammler

Das Sammeln von Kunst wurde in Berlin ebenso ein Mittel der bürgerlichen Distinktion wie in London. Einige zentrale Sammlungen des Berliner künstlerischen Feldes wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts in die Berliner Museen überführt und bildeten den Grundstock für ein als bewahrenswert geltendes kulturelles Erbe

[1134] Ebd., S. 195.
[1135] Vgl. ebd., S. 227.
[1136] Vgl. ebd., S. 196.
[1137] Vgl. ebd., S. 416–419.

einer Gemeinschaft. Welchen Zweck verfolgten die Sammler mit diesen Sammlungen? Erste größere Privatsammlungen lassen sich in Berlin bei Kaufleuten und Bankiers nachweisen. Johann Gottlieb Stein, Johann Georg Eimbke und Johann Ernst Gotzkowsky waren während des Siebenjährigen Krieges zu beträchtlichem Vermögen gekommen und stellten dies durch ihr Sammeln zur Schau.[1138] Ihre umfangreichen Sammlungen gehörten auch zur Selbstinszenierung ihrer Professionen und sollten mitunter Glaubwürdigkeit und symbolisches Kapital gegenüber potenziellen Geschäftspartnern vermitteln.[1139]

Gotzkowsky, der anfangs als Hoflieferant für Juwelen und Galanteriewaren fungierte, hatte schnell ein umfassendes Geflecht von Geschäften aufgebaut, das ebenso aus Manufakturen bestand, die für die Produktion von Porzellan oder edlen Stoffen zuständig waren, wie auch aus vielfältigen Finanzgeschäften. Daneben handelte er mit Kunst und belieferte ebenso die preußische Bürgerschaft wie den Hof.[1140] Die hohen Personalkosten seiner Porzellanmanufaktur, fallende Kurse an der Börse in Amsterdam und gescheiterte Spekulationen im russischen Getreidehandel führten zu seinem spektakulären Konkurs.[1141] Die Porzellanfabrik wurde an den Staat verkauft und bildete die Grundlage für die Königliche Porzellan Manufaktur.[1142] 317 Gemälde mit einem Schätzwert von 171 090 Rt. aus Gotzkowskys Sammlung gingen als Ausgleichszahlung für die gescheiterten Getreidespekulationen an den russischen Hof.[1143]

Auch neben den Beispielen aus der Kaufmannschaft lässt sich ein genereller Anstieg an Kunstsammlungen in Preußen konstatieren. In Nicolais Beschreibung der Residenzstädte Potsdam und Berlin lassen sich im Jahr 1769 bereits 18 Sammlungen verzeichnen und 41 im Jahr 1786.[1144] Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es in Berlin zahlreiche Sammlungen, die Adligen, Offizieren, Beamten, Wissen-

---

1138 Vgl. NORTH, Genuss und Glück, S. 144; CHRISTOPH FRANK, Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges, in: MICHAEL NORTH (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 117–194. Zur Geschichte des Berliner Sammlertums als Überblick vgl. PAUL ORTWIN RAVE, Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670–1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: Der Bär von Berlin, 8 (1959), S. 7–32.

1139 Vgl. FRANK, Gemäldesammlung, S. 146–148.

1140 Als kurzer Überblick zu Gotzkowskys Aufstieg und Fall im preußischen Staat vgl. FRANK, Gemäldesammlung, S. 121–145. Eine detaillierte und chronologisch aufgebaute Studie bietet SCHEPKOWSKI, Gotzkowsky.

1141 Vgl. SCHEPKOWSKI, Gotzkowsky, S. 295–388; FRANK, Gemäldesammlung, S. 146–148.

1142 Neben dem eigentlichen Kaufpreis von 225 000 Rt. entstanden dem preußischen Staat weitere Ausgaben durch die laufenden Kosten der Fabrik, sodass in einem vertraulichen Papier zunächst mit Kosten von 265 000 Rt. gerechnet wurde, vgl. GStA PK Berlin, I. HA Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, Y2, Fasc. 135, Vol. 1. Acta derer hiesigen Bankiers und Kaufleute gemachter Bankrott, Bd. 1, 1763.

1143 Vgl. SCHEPKOWSKI, Gotzkowsky, S. 350.

1144 Vgl. NICOLAI, Beschreibung, Bd. 2, Berlin 1779, S. 372–377; DERS., Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, 3. Aufl., Berlin, Bd. 2, 1786, S. 833–849.

schaftlern, Kaufleuten und Künstlern gehörten. Zwei Sammlungen, die allein ihres schieren Umfangs wegen herausstachen, gehörten den Kaufleuten Andreas Reimer und Edward Solly.[1145]

Die Berliner Sammlungen Edward Sollys und Andreas Reimers waren von ihren Besitzern u. a. als eine Rücklage für einen eventuellen Konkurs des eigenen Betriebs angelegt. Von der Anlage verweisen beide nicht nur auf die ordnungstheoretischen Mechanismen der Zeit, sondern belegen, welche Objekte in hoher Dichte im Umlauf waren. Ein Blick auf die zentralen Sammler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erscheint lohnend, da nicht wenige ihrer Sammlungen die nachfolgenden Museen grundlegend formten. Bereits die weiter oben angeführten Beispiele John Julius Angersteins und Reverend William Holwell Carrs sind hier von Bedeutung, da beide Sammlungen nahezu geschlossen in die Londoner *National Gallery* übergingen. Auch die Sammlungen Sollys und Reimers waren in Berlin von Relevanz für die Entstehung öffentlicher Kunstsammlungen.[1146] Weiterhin lässt der Ankauf der Sammlung Solly durch den preußischen Staat Rückschlüsse auf den Kunstmarkt der Zeit zu. Die angefertigten Sammlungsgutachten und die Debatten über den Wert der Sammlung geben Aufschluss über den Wert von Kunst im untersuchten Zeitraum. Sammler verfolgten nicht generell einen wissenschaftlichen oder ästhetischen Anspruch bei der Akquirierung ihrer Bilder, sondern verfuhren bspw. rein spekulativ oder orientierten sich schlicht an dem vorhandenen Material. Sowohl Reimer als auch Solly bedienten sich eines weitgespannten Netzes an Akteuren, um ihre Sammlungen zu erwerben. Beide nutzten beim Ankauf der Bilder ihre Kontakte aus dem Handel. Zu ihren Handelspartnern gehörten u. a. Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg, Georg Ernst Harzen in

---

1145 Vgl. CARL BRINKMANN, Edward Solly, in: Berliner Museum. Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen 41,1 (1919), Sp. 6–22; FRANK HERRMANN, Who was Solly? Part 4. The Sale of the Berlin Collection, in: The Connaisseur, an Illustrated Magazine for Collectors 166,667 (1967), S. 10–18; FRANK HERRMANN/ALHEIDIS VON ROHR, Edward Solly, Geschäftsmann, Kunstsammler, Kunsthändler, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 7 (1969), S. 149–159; MARIA DIETL, The Formation of the Solly Collection, in: GIACOMO AGOSTI/MARIA ELISABETTA MANCA (Hg.), Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Bd. 1, Bergamo 1993, S. 49–59; HENNING BOCK, Das Profane und das Heilige, Die Sammlungen Solly und Boisserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen, in: ANNEMARIE GETHMANN-SEIFERT (Hg.), Kunst als Kulturgut, Die Bildersammlung der Brüder Boisserée, Bonn 1995, S. 107–112; REIMAR LACHER, Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie, in: STEFAN WEPPELMANN (Hg.), Geschichte auf Gold. Bildererzählungen in der frühen italienischen Malerei, Berlin 2005, S. 18–25; ROBERT SKWIRBLIES, „Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte". Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 51 (2009), S. 71–99.

1146 Vgl. EBERHARD ROTERS, Die Nationalgalerie und ihre Stifter. Mäzenatentum und staatliche Förderung in Dialog und Widerspruch, in: GÜNTER BRAUN/WALDTRAUT BRAUN (Hg.), Mäzentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen, Berlin 1993, S. 73–98; UDO KITTELMANN/BIRGIT VERWIEBE/ANGELIKA WESENBURG (Hg.), Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, Leipzig 2011.

Hamburg und Gaspar Weiß in Berlin.[1147] Neben den auswärtigen Händlern ließ sich auch ein gradueller Zuwachs an Berliner Kunsthändlern verzeichnen. Ein Grund hierfür war die Gewerbefreiheit von 1811, die deutlich mehr Kunsthändler nach Berlin lockte.[1148] Mit der Forcierung der Pläne zur Errichtung eines Museums in Berlin wurden dem Staat zahlreiche Sammlungen und einzelne Bilder zum Kauf angeboten. Für den Verkäufer war es nicht nur wichtig, ein weitgespanntes Netz an Kontakten zu pflegen, sondern auch, einen Gutachter für die Sammlung zu gewinnen, der sie als nötige Ergänzung zu den bereits vorhandenen beurteilte. Reimer versuchte wiederholt, einige seiner Bilder an das Museum zu verkaufen, und ließ meistens Schinkel eine Expertise für seine Werke anfertigen.[1149] Neben den Sammlungen waren Auktionen ein wichtiger Gradmesser für das künstlerische Leben in einer Stadt.

6.3.2 Berliner Auktionen

Die Zentren des Auktionswesens befanden sich im 18. Jahrhundert für den deutschsprachigen Raum in Hamburg, Frankfurt und Leipzig, dennoch lässt sich auch ein Auktionswesen in Berlin feststellen.[1150] Ein Großteil der in Berlin verauktionierten Kunstsachen und der weiteren Objekte stellten Nachlässe verstorbener Künstler oder Sammler dar, den die Nachkommen oder Testamentsvollstrecker versteigerten.[1151] Die Auktionen der künstlerischen Nachlässe bestanden zum

[1147] Vgl. EDITH LUTHER, Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 41), Nürnberg 1988; SILKE REUTHER (Hg.), Georg Ernst Harzen. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2), Berlin 2011. Zu Gaspar Weiß gibt es bisher keine umfangreiche Abhandlung. In jedem Fall bediente sich Solly seiner, um Altenstein mitzuteilen, dass einige der Bilder seiner Sammlung nach Hamburg überführt wurden. Neben einigen vereinzelten Briefen finden sich kurze Notizen in einschlägigen Nachschlagewerken, vgl. JOHANN FUESSLI/HANS FUESSLI (Hg.), Allgemeines Künstlerlexicon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer und Baumeister […], Zweyter Teil, Zürich 1816; S. 5024.

[1148] Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 90–92.

[1149] Vgl. FOQUET-PLÜMACHER, Reimersche S. 98–101.

[1150] Im Vergleich fanden 140 Auktionen in Hamburg statt, auf denen 17 895 Gemälde verkauft wurden, und 40 in Frankfurt, wo es zum Umsatz von 10 306 Gemälden kam, vgl. STOCKHAUSEN, Kunstauktionen im 18. Jahrhundert, S. 63–78.

[1151] Unter anderem lassen sich Auktionsverzeichnisse zur Nachlassversteigerung George Friedrich Schmidts, Johann Gottlieb Glumes und Daniel Nikolaus Chodowieckis nachweisen, vgl. GEORGE FRIEDRICH SCHMIDT, Verzeichniß der von dem Königlich Preußischen Hofkupferstecher und Mitglied der Königl Mahlerakademie zu Berlin und Paris wie auch der Rußischkayserlichen zu St. Petersburg Herrn George Friedrich Schmidt nachgelassenen Sammlung von Kupferstichen, Zeichnungen und Gemählden, wovon der Verkauf durch die Berliner Intelligenzblätter, auch Berliner, Altonaer und Holländischen Zeitungen bekandt gemacht werden soll, Berlin 1775, Getty Provenance Index, Descritpion of Sale Catalog D-A80; CHRISTIAN SIGISMUND SPENER, Verzeichniß der vom verstorbenen Mahler Herrn Glume, gesammelten Kupferstiche, welche den 26ten Juli 1779, in dem Wachsmuthschen Hause dem Meistbietenden öffentlich verkauft werden sollen, Berlin 1779; ANONYM, Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstich-

großen Teil aus den Werken der Verstorbenen selbst. Auf der Auktion zu den Arbeiten George Friedrich Schmidts wurden in den ersten fünf Sektionen seine Kupferstiche mit z. T. mehreren Hundert Losnummern angegeben, in den Sektionen 6, gebundene Werke, die in mehreren Exemplaren vorhanden waren, und 7, „Schildereyen und in Glas und Rahm gefaßte Kupferstiche", fanden sich ca. 80 Gemälde. Hierunter war eine große Anzahl von Kopien nach Rembrandt und viele Werke des Verstorbenen selbst sowie zeitgenössischer Künstler: Antoine Pesne, Jacob Philipp Hackert oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich.[1152] Häufig waren bei Auktionen die Erträge geringer als zuvor erhofft. Als der Nachlass des Bildhauers Antoine Tassaert durch seine Frau 1788 versteigert wurde, war das Ergebnis derart ernüchternd, dass sie gerade noch hoffen durfte, die Kosten der Auktion zu decken.[1153] Neben den Nachlassversteigerungen war ein häufiger Grund für eine Auktion der Konkurs des Besitzers.

Nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges wechselten zahlreiche repräsentative Kunstsammlungen ihre Besitzer. Ein Beispiel hierfür war die Sammlung Johann Georg Eimbkes. Eimbke hatte sich während der Wirtschaftskrise in den Jahren 1763/64 verspekuliert. Da bei seinen gescheiterten Geschäften ein Vorsatz festgestellt wurde, verurteilte man ihn zu einer Haftstrafe und verauktionierte seine Sammlung am 18. Mai 1764.[1154] Der Katalog beinhaltete 56 Gemälde, unter denen die holländischen und flämischen Gemälde am häufigsten vertreten waren. Die italienische Schule war mit acht Gemälden repräsentiert, und einige zeitgenössische Arbeiten deutscher Maler waren ebenfalls zu finden. Der höchste Preis auf der Auktion wurde mit 480 Rt. für zwei Arbeiten von Christian Wilhelm Ernst Dietrich erzielt, die vom Kaufmann Nicolaus Heinrich Wilmmann ersteigert wurden.[1155] Willmann war wie viele andere Teilnehmer der Auktion Gläubiger Eimb-

sammlung alter, neuer und seltener Blätter, beruehmter Meister aus allen Schulen nebst einer schönen Sammlung von Handzeichnungen, Gemälden, Kupferstichwerken und Gipssachen, aus dem Nachlasse Daniel Chodowieckis, Berlin 1801.

1152 Vgl. SCHMIDT, Verzeichniß der von dem Königlich Preußischen Berlin 1775.

1153 Vgl. GERO SELIG, Eine Auktion der „entbehrlichen Kunstsachen" durch die Berliner Akademie im Jahr 1800, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlin 46 (1997), S. 27–40, hier S. 34.

1154 Zur Sammlung Eimbkes wurde 1761 ein Sammlungskatalog durch Mathias Oesterreich angelegt. Dieser wurde als Auktionskatalog verwendet und ist mit Notizen zu den Preisen und Käufern überliefert, vgl. JOHANN GEORG EIMBKE, Beschreibung derjenigen Sammlung verschiedener Original=Gemählde von italienischen, holländischen, französischen und deutschen Meistern, welche das Cabinet ausmachen von [Johann Georg Eimbke; handschriftliche Ergänzung in SBB I]. Berlin, gedruckt bey Fr. Wilh. Birnstiel, Königl. priv. Buchdrucker 1761 Description of Sale Catalog DA-46, 18.05.1764, Getty Provenance Index.

1155 Zur Auktion im Überblick vgl. JOHANN GEORG EIMBKE, Description of Sale Catalog DA-46, 18.05.1764, Getty Provenance Index. CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH, Eine Landschaft mit Vieh und Figuren, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nicolaus Heinrich Willmann Lot 52 from Sale Catalog D-A46, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015); CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH; Eine Landschaft mit Vieh und Figuren, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer:

kes. Neben diesem Spitzenpreis erzielten einige der Arbeiten auch unter 10 Rt. Nathan Veitel Ephraim kaufte für 85 Rt. einen Guercino, „Der keusche Jesus", und zusammen für 350 Rt. einen Rembrandt van Rijn zugeordnetes Bild sowie ein weiteres, das Ferdinand Bol zugeschrieben wurde.[1156]

Einen Sonderfall stellte die Auktion der Akademie der Künste dar. Durch den Kurator Heinitz wurde der Vorschlag eingebracht, „daß in seiner eines jeden Jahres wo im Jahr vorher eine Kunstaustellung gewesen eine Exposition solcher, theils der Academie, theils ihren Mitgliedern und Zöglingen, gehörigen Kunstwerke welche entbehrt und dem Publico zum Verkauf überlassen werden können."[1157] Durch den Verkauf der übrig gebliebenen Kunstwerke der vorherigen Ausstellungen sollten Arbeiten für die kommenden Ausstellungen finanziert werden.[1158] Heinitz beauftragte Professor Eckert im Dezember 1797 mit einer ersten Aufstellung der zur Auktion geeigneten Kunstwerke, und Chodowiecki, Frisch, Berger und Schadow sollten das Verzeichnis durchgehen, die Preise schätzen und den besten Zeitraum für die Auktion bestimmen.[1159] Bereits nach zwei Monaten wurde diese Aufstellung vorgelegt und von den Mitgliedern per Circularium der Mai als passender Monat für die Ausrichtung der Auktion festgelegt. Auch wenn die anfängliche Planung zur Auktion reibungslos verlief, wurde die Ausrichtung der Veranstaltung bis in den Mai des Jahres 1800 verschleppt. Ein Hauptgrund kann im niedrig veranschlagten Gewinn des gesamten Unterfangens gesehen werden. Das Gutachten taxierte die Gemälde lediglich auf einen Wert von 751 Rt.[1160] Deswegen wurden einige Arbeiten ergänzt, sodass sich ein erhoffter Gesamtgewinn von 1605 Rt. ergab.[1161] Die Auktion sollte weiterhin im Mai stattfinden, sodass durch die Revue zahlreiche Menschen in der Stadt waren, die als potenzielle Bieter auftreten konnten, und „die im September vorausstellende Kunstausstellung dadurch nicht zerstört wird"[1162].

Kurz vor dem eigentlichen Termin sollte laut Akten der Akademie die Auktion in den Haude und der Spenerschen Zeitung, der Vossischen Zeitung und einem Intelligenzblatt inseriert werden.[1163] Die Auktion von 35 Ölgemälden, 21 Wasser-

Nicolaus Heinrich Willmann Lot 53, from Sale Catalog D-A46, Getty Provenance Index (Stand: 20.08.2016).

1156 Vgl. REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, Hamann und Mardachai, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nathan Veitel Ephraim, Lot 10, Sale Catalog D-A46; The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015); FERDINAND BOL, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nathan Veitel Ephraim „Elias wie ihm der Engel in der Wüste erscheinet", Lot 11, Sale Catalog D-A46, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

1157 GSTAPK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 249, unpaginiert.

1158 Vgl. SEELIG, Auktion, S. 28–29.

1159 Vgl. GSTAPK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 249, unpaginiert.

1160 Vgl. SEELIG, Auktion, S. 29–32.

1161 Vgl. GSTAPK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 249, unpaginiert.

1162 Ebd., 07.07.1799.

1163 Vgl. ebd., 24.05.1800.

farbengemälden, 994 Kupferstichen, einigen Gipsmodellen und Gerätschaften fand vom 3. Juni 1800 statt und nahm vier Auktionstage in Anspruch. Die Arbeiten waren von Zeitgenossen und in der Regel Angehörigen der Akademie. Unter ihnen befand sich bspw. ein Entwurf Schadows zu einer Statue Friedrichs II., welchen Schadow selbst zurückersteigerte. Zahlreiche weitere Mitglieder der Akademie fanden sich unter den Käufern, von denen viele Vorlagen für ihre Arbeit kauften. Daneben ersteigerte ein kleiner Kreis an Kunsthändlern, Beamten, Mitgliedern des Adels und Bürgertums einige der Arbeiten. Geheimrat Sack und Leutnant Christian Friedrich Wilhelm von Werder erwarben zahlreiche bekanntere und kostspieligere Arbeiten. Beide hatten offenbar zum Ziel, ihre Wohnungen repräsentativ einzurichten.[1164] Die Ausstattung des Heimes war um 1800 Bestandteil der gesellschaftlichen Distinktionspraxis der preußischen Beamtenschaft und niederen Offiziersdienstgrade.[1165]

Daneben fand sich unter den Käufern ein kleiner Anteil von Händlern: J. Lesser, L. Mettra und Jean Barthélemey Pascal, die keine eigenen Auktionen in Berlin ausrichteten. Der überschaubare Berliner Kunsthandel trat lediglich durch Kunsthandlungen in Erscheinung, von denen wenige Quellen überliefert sind. So veröffentlichte Gasparo Weiss bspw. ein Verzeichnis seiner Gemäldesammlung.[1166] Besonders häufig findet sich der Geheime Rat Johann Friedrich Moelter unter den Bietenden. Moelter war Kassenrat der Akademie und kaufte viele Lose zurück und versuchte bei einigen, den Preis künstlich zu steigern.[1167] Der Ertrag belief sich schlussendlich lediglich auf 716,2 Rt.[1168] Damit blieb die Auktion weit hinter den Erwartungen und Schätzungen aus den Gutachten zurück. Insgesamt fand sich auf den Berliner Auktionen bereits ein hoher Anteil zeitgenössischer Arbeiten. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass viele Auktionen Veräußerung der Nachlässe verstorbener Künstler waren. Auch die Auktion der Berliner Akademie der Künste trug dazu bei, dass sich viele Arbeiten zeitgenössischer Künstler auf dem Berliner Auktionsmarkt wiederfanden. Zusammengefasst wurden auf den Berliner Auktionen ein großer Teil Bilder holländischer Provenienz, zahlreiche italienische Meister und eine beträchtliche Zahl einheimischer Künstler gehandelt. Darüber hinaus gab es viele Kopien, die als Lehr- und Auftragsstücke gefertigt worden waren. Die geringe Anzahl von Auktionen lässt sich u. a. darauf zurückführen, dass sich ihr finanzieller Ausgang nicht berechnen ließ, wie die veranschlagten und

---

1164 Vgl. SEELIG, Auktion, S. 33–37.

1165 Vgl. MARÍA OCÓN FERNÁNDEZ, „Was du ererbt von deinen Vätern …". Konzepte bürgerlicher Baukunst um 1800, in: CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800 (Ergebnisse zweier Tagungen […], die 2002 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet wurden […], „Schöner Wohnen im schönen Staat", … und Die „Königsstadt". Berliner urbane Topographie um 1800), Hannover 2008, S. 229–256.

1166 Vgl. GASPARO WEISS, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde des Museums. Kunsthandlung und Museum des Gasparo Weiss, Berlin 1816.

1167 Vgl. SEELIG, Auktion, S. 37.

1168 Vgl. GSTAPK BERLIN, Rep. 76 alt III, Nr. 249, 15.07.1800.

die tatsächlich erzielten Preise deutlich veranschaulichen. Die großen Berliner Privatsammlungen stammten in der Regel von Kaufleuten und waren sowohl Kapitalanlage als auch Distinktionsmittel.

6.3.3 Die Kunstspekulationen eines Holzhändlers

Der Verkauf der Sammlung Solly an den preußischen Staat lässt sich sowohl durch ästhetische Gesichtspunkte als auch durch die enge Verstrickung Sollys mit einigen staatlichen Akteuren erklären. Auch wirtschaftliche Überlegungen sollten für die Begründung des Ankaufs mitangeführt werden. Doch wie kam es zum Verkauf? Welche Mitglieder der Verwaltung kämpften besonders für den Verbleib der Sammlungen in Preußen? Welchen Nutzen versprachen sich diese Akteure vom Kauf? Gab es den nötigen Rückhalt für dieses Unterfangen in der Bevölkerung? Edward Solly war gemeinsam mit seinem Bruder Hollis Teilhaber an der Firma Isaac Solly und Söhne, die ihr Geld in erster Linie im baltischen Handel verdiente. Die Firma machte während der Napoleonischen Kriege hohe Gewinne. Das Durchbrechen der Kontinentalsperre barg zwar gewisse Risiken, wenn die Ware durch die französischen Aufsichtsbehörden beschlagnahmt wurde oder der dänischen Kaperei zum Opfer fiel, dennoch erzielte Solly in dieser Zeit hohe Erträge.[1169] Nachdem Napoleon in der Schlacht bei Waterloo endgültig geschlagen wurde, schloss sich Großbritannien durch Kornzölle und die Bevorzugung kanadischer Holzimporte gegenüber Waren aus dem Baltikum ab.[1170] Der zunehmende Bedeutungsverlust des Warenverkehrs aus diesem Gebiet führte zu einem Niedergang des dortigen Handels. Solly sah die Versorgung Preußens in Zeiten der Kontinentalsperre als einen Dienst am Staat. Die durch Kaperei und Beschlagnahmung erlittenen Verluste rechnete er dem preußischen Staat zur Last an. So hatte Preußen bspw. auf Schadenersatzforderungen gegenüber dem skandinavischen Königreich verzichtet, sodass Solly keine Forderungen für die Kaperei Dänemarks erheben konnte, die ihn nach eigenen Angaben 20 Schiffe gekostet habe, deren Wert er auf 0,5 Mio. Rt. bezifferte.[1171]

In den Zeiten der wirtschaftlichen Prosperität seines Handelshauses hatte Solly um 1810 mit dem Kunstsammeln begonnen. In einer relativ kurzen Zeitspanne kaufte er eine gigantische Kunstsammlung von mehr als 3000 Objekten.[1172] Das Herzstück der Sammlung in Sollys „Schaudepot", das viele Werke der italienischen Renaissancemalerei umfasste, beinhaltete u. a. Arbeiten von Titian, Raffael, Corregio und Leonardo da Vinci.[1173] Die Quellen zum Kauf von Kunstwerken waren in Berlin begrenzt. Einige erste Bilder kaufte er dem durchreisenden italienischen Schuster Giorgini ab. Mit dem Wegfall des Zunftzwangs und der Einfüh-

[1169] Vgl. BRINKMANN, Edward Solly, Sp. 7–8.
[1170] Vgl. ebd., Sp. 7–11.
[1171] Vgl. HERMANN, Edward Solly, Geschäftsmann, S. 154; BRINKMANN, Edward Solly, Sp. 8.
[1172] Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 70–71.
[1173] Vgl. ebd., S. 79–81.

rung der Gewerbefreiheit in Berlin war der Akademieprofessor Johann Joseph Freidhoff einer der wenigen Händler Berlins. Freidhoff war vor allem für seine Arbeit als Kupferstecher bekannt und fertigte Kopien von Corregio und Raphael.[1174]

Wichtiger war für Solly jedoch der internationale Kunstmarkt, der durch die unsichere gesellschaftliche Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die zunehmende Säkularisation eine steigende Zahl von Kunstwerken auf den freien Markt brachte. Solly hatte Kontakte zu den Kunstakademien von Mailand, Venedig, Bologna und Florenz. Er ließ den Zustand und die Provenienz der Bilder von Experten vor Ort prüfen, was in einem zweiten Schritt von weiteren Experten in Berlin verifiziert wurde. Dazu kaufte er auf Auktionen große Bestände Bilder an, von denen er später einen Gutteil weiterverkaufte.[1175] Solly agierte antizyklisch und kaufte, wenn Schulen und Bilder wenig gefragt waren.[1176]

Durch seine langen Handelsbeziehungen hatte er Kontakte zu einflussreichen Mitgliedern innerhalb des preußischen Staates wie Karl vom Stein zum Altenstein, Wilhelm von Humboldt, dem Kronprinzen und Heinrich von Bülow.[1177] Diese Verbindungen machte sich Solly in den schlechteren Zeiten seines Unternehmens zunutze und schrieb im Juni 1819 aus London direkt an Altenstein mit dem Versuch, seine Sammlung anzubieten: „Wird es bekannt seyn wie ich seit längerer Zeit mich bemüht habe meine Samlung Gemälde zum Theil in Beziehung auf historischen Werth, zum Teil in guten Werken aus den Zeitalter Raphaels immer vollständiger zu machen."[1178] Solly warb für seine Sammlung vor allem unter dem Aspekt der historischen Vollständigkeit. Auch habe sein Engagement besonders unter dem Gesichtspunkt stattgefunden, dass er sich „dem Staate gefällig" machen wolle.[1179] Die von ihm zusammengetragene Sammlung könne auf Dauer jedoch nicht durch eine einzelne Person unterhalten werden: „Ist es aber wirklich wünschenswerth, daß diese Sammlung für Berlin erhalten wird, so muß es einleuchten, daß dieses nur dadurch zu sichern wäre, wenn der Staat es für sein Eigenthum acquiriert."[1180] Solly schlug darauf vor, dass für die Sammlung eine Staatsanleihe ausgegeben werde, und in nonchalanter Hybris setzte er den Wert auf einen exorbitanten Betrag, „wenn ich deßen gegenwärtigen Werth in Vergleich anderen Sammlungen auf […] eine Million Taler setze"[1181]. Die Sammlung wurde zwar unter ästhetischen Aspekten mithilfe bekannter preußischer Kunstexperten zusammengestellt, aber der Zeitpunkt des Verkaufs und das vollständige Angebot

1174 Vgl. JOSEPH EDUARD WESSELEY, Art. Johann Joseph Freidhoff, in: Allgemeine Deutsche Biographie 7 (1878), S. 338.
1175 Vgl. BOCK, Das Profane und das Heilige, S. 107–112; SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 92.
1176 Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 91–93
1177 Vgl. ebd., S. 72.
1178 GStAPK Berlin, I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII Nr. 13, I, Bl. 1r.
1179 Vgl. ebd., Bl. 1r.
1180 Ebd., Bl. 1r–1v.
1181 Ebd. Bl. 2r.

der Gemälde an den Staat machen deutlich, dass es sich hier auch um die Rückversicherung eines Kaufmanns handelte, die besonders bei prekärer Lage der eigenen Geschäfte in „bare Münze“ umgesetzt werden sollte. Die Schätzung des Werts der Sammlung war eine schwierige Aufgabe, allein schon deshalb, weil diese den gigantischen Umfang von mehr als 3012 Objekten angenommen hatte. Nur ein Bruchteil der Objekte war katalogisiert, geschweige denn zugeordnet oder aufgestellt. In seinem Haus in der Berliner Wilhelmstraße 67 lagerte Solly seine Sammlung. Das Haus quoll förmlich über vor Kunstwerken, und es fanden sich Bilder im Schuppen, auf Dachböden und im Keller, sodass nur ein Bruchteil der Objekte wirklich aufgestellt und nach damaligen Standards adäquat gelagert war.[1182] Solly selbst kaufte offenbar, bevor er die Sammlung abstoßen wollte, einige Objekte an, die sie für den preußischen Staat attraktiver machen sollten und die besonders von Experten hoch taxiert wurden. Schadow, der dem Kauf der Sammlung generell eher kritisch gegenüberstand, da er einen guten Teil der in ihr erhaltenen Objekte als ephemer abtat, war voll des Lobes für die Genter Altarflügel.[1183] Solly kaufte zahlreiche holländische Werke, die er selbst als bloße „Handelsware“ bezeichnete.[1184]

Am 10. Juli 1819 schrieb der Minister Altenstein an Staatskanzler Karl August von Hardenberg. Altenstein war vom herausragenden Wert der Sammlung überzeugt. Sie sei in Beziehung auf die altitalienischen, altdeutschen, rheinländischen und niederländischen Gemälde vollständig und selbst in Italien gebe es keine Sammlung, die mit dieser gleichzusetzen sei.[1185] Der Beginn von Sollys Sammeln sei zwar auf die Liebhaberei zur Kunst zurückzuführen, aber im Anschluss habe er eine systematische Sammlertätigkeit fortgeführt, um eine Sammlung für das Kunststudium zu schaffen. Deshalb habe sich der Kronprinz schon früh in Berlin für deren Erhalt eingesetzt, damit ein Export nach England verhindert werde.[1186] Der Ministerialbeamte Friedrich Schultz sollte eine erste Aufstellung der Sammlung anfertigen, sodass ersichtlich wurde, welches die wichtigsten Werke der italienischen Meister, der niederländischen und deutschen Schule in der Sammlung waren. Denn es war vorerst geplant, nur einen Teil der Gemälde anzukaufen, um eine günstige Ausgangsposition für weitere Preisverhandlungen zu erreichen. So sollten anfangs lediglich 15 der italienischen Meister angekauft werden, deren Erhaltungszustand gut war und deren Provenienz als gesichert galt.[1187] Der Kauf der Arbeiten war nach Meinung Altensteins unabdingbar, da in der bisherigen königlichen Sammlung für den wichtigsten Teil der „alten Kunst beynahe gar nichts“ vorhanden sei. Die Anschaffung einer vergleichbaren Sammlung würde

[1182] Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 70–80.
[1183] Vgl. ebd., S. 85.
[1184] Vgl. BRINKMANN, Edward Solly, Sp. 11.
[1185] Vgl. GStA PK Berlin I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII Nr. 13, I, Bl. 3r.
[1186] Vgl. ebd., Bl. 3r–3v.
[1187] Vgl. ebd., Bl. 7r.

den Staat große Summen und viel Zeit kosten, die für die preußische Kunst verloren wäre. Um diesem Verlust vorzubeugen, sollte Solly ein Darlehen von 200 000 Rt. bei 6 % Zinsen erhalten, als dessen Sicherheit die Sammlung dienen sollte.[1188] Altenstein schlug Hardenberg vor, Solly dieses Darlehen auf ein Jahr zu gewähren, um Zeit für die weitere Planung des Kaufs zu gewinnen.[1189]

Solly versuchte jedoch wiederholt, die staatlichen Akteure unter Druck zu setzten, und insistierte, dass er gezwungen sei, die Sammlung schnellstmöglich und höchstbietend zu verkaufen. Um eine bessere Verhandlungsposition zu erreichen, suggerierte er, dass als Käufer nicht nur der preußische Staat infrage käme, sondern „daß er die Gemälde nach England kommen laßen wird, wo die Liebhaber, vorzüglich zu Gemälden was alten Schulen sich sehr vermehren und wo er ungleich mehr Gelegenheit hat sie vortheilhaft zu veräußern“[1190]. Ein derart hoher Preis für Sollys Sammlung in England erscheint zumindest in der Rückschau zweifelhaft. Auf dem gesättigten dortigen Markt kauften viele Sammler in der Regel einzelne Stücke anstatt einer geschlossenen Sammlung mit der gigantischen Anzahl von über 3000 Objekten.[1191] Bilder, die vor 1500 datierten und zudem keine eindeutige Provenienz aufwiesen, fanden in England zumeist keinen Abnehmer.

[1188] Vgl. ebd., Bl. 8r.

[1189] Vgl. ebd. Bl. 9r–9v.

[1190] Ebd., Bl. 4v.

[1191] Zwar erwarb 1798 das sogenannte *Bridgewater Syndicate*, bestehend aus Francis Egerton, dem Duke of Bridgewater, seinem Neffen Lord Gower und Earl of Carlisle, die *Orleans Collection* für 43 500 £, jedoch wurde die Sammlung zerschlagen. Einige ihrer Glanzstücke behielt die Gruppe für sich, ein Teil wurde per Ausstellung zum Verkauf angeboten und die restlichen Objekte verauktioniert. Die im Pariser *Palais Royal* untergebrachte Sammlung war zuvor bereits einer limitierten Öffentlichkeit zugänglich, wurde von Reisenden auf ihrer *Grand Tour* besucht und war in ganz Europa bekannt. Als Forschungsüberblick zur *Orleans Collection* vgl. HASKELL, The ephemeral museum, bes. S. 16–28; PENNY, The Sixteenth-Century Italian Paintings, S. 461–470. Die Sammlung diente Reynolds als Referenz in seinen Vorlesungen, vgl. JOSHUA REYNOLDS, A Discourse, Delivered to the Students of the Royal Academy, on the Distribution of the Prizes, December 10, 1772, By the President, London 1773, S. 22. Auch auf der *Grand Tour* war ein Besuch in der *Orleans Collection* durchaus üblich, wenn die Route wie in den meisten Fällen Paris einschloss. James Edward Smith erwähnt in seinem Bericht nicht mehr den flämischen Teil der Gemälde, weil dieser zum Zeitpunkt des Verfassens bereits in London ausgestellt wurde, vgl. JAMES EDWARD SMITH, A Sketch of a Tour on the Continent. In the Years 1786 and 1787, by James Edward Smith, London 1793, S. 193; PENNY, The Sixteenth-Century Italian paintings, S. 464. Zudem gilt als umstritten, ob das Unterfangen für die Gruppe um Bridgewater erfolgreich war. Reiterer konstatiert für das *Bridgewater Syndikat* einen ungefähren Gleichstand von Ausgaben und Einnahmen sowie zusätzlich einen beträchtlichen symbolischen Gewinn durch den Eigenbehalt. Einige der am höchsten geschätzten Bilder differenzieren Penny und Pomeroy durch deutlich andere Ergebnisse und sehen vielmehr einen rein ideellen Gewinn dadurch, dass das Syndikat einen großen Teil der Bilder für sich behalten habe. Der Händler Bryan schätzte die gesamte Sammlung auf einen Wert von 72 000 £, wovon 49 Bilder reserviert waren, die auf 39 000 £ geschätzt wurden. Der Protogewinn aus dem Verkauf wurde mit 42 500 £ angegeben. Denen standen 43 000 £ Ausgaben an M. Mereville und eine unbestimmte Summe an Bryan gegenüber, vgl. GERALD REITLINGER, The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1969. The Economics of Taste, Vol. I, London 1961, S. 31–38. Nach Pomeroy beliefen sich die Gewinne des

Nachdem der Entschluss, Solly ein Darlehen auf seine Sammlung zu geben, nicht schnell getroffen wurde, versuchte dieser, den Druck auf die „Entscheider" Altenstein und Hardenberg mit einem weiteren Schreiben vom 6. August zu erhöhen. Er schrieb Altenstein im Vertrauen, er sei nicht zuversichtlich, dass der Kauf durch den preußischen Staat erfolge. Weiterhin beauftragte er den Kunsthändler Gaspar Weiss, der Altenstein am 21. August anschrieb, um ihn in Kenntnis zu setzten, dass er mit dem Abtransport der Sammlung betraut sei.[1192] Hardenberg wehrte sich jedoch gegen ein Darlehen mit der Sammlung als Sicherheit und gegen deren Ankauf. Er beteuerte zwar, dass er sich des Werts der Sammlung für den Staat und die preußische Kunst bewusst sei, aber die finanzielle und generelle Lage des preußischen Staates einen Kauf der Sammlung nicht zulasse.[1193] Trotz dieser deutlichen Absage erklärte sich Solly bereit, die Sammlung vorerst ein weiteres Jahr in Berlin zu lassen, sodass Karl Friedrich Schinkel und Aloys Hirt den Auftrag erhielten, ein Gutachten zur Sammlung zu erstellen. Dieses sollten eine vermeintliche Gewissheit zu ihrem monetären und kulturellen Wert erbringen. Hirt selber war bereits bei der Zusammenstellung für Solly als Berater tätig gewesen.[1194] Mit dem Wert der Sammlung war auch sein Ruf als Experte verknüpft. Vor diesem Hintergrund sollte das Gutachten Hirts gelesen werden:

> 1. Die Sammlung des Herren Solly ist von der Art, daß ich in Beziehung auf das Ganze weder in Deutschland noch in Italien eine ähnliche kenne. 2. Sie enthält eine Menge der seltensten Stücke, die für sich einzeln den bedeutendsten Kunstwerth haben, und die Ehre jeder Gallerie machen würden.[1195]

Überdies argumentierte er, dass die Sammlung die perfekte Ergänzung zu den in Berlin vorhandenen Beständen sei, da sie von ihrem Besitzer bereits in dem Sinne angelegt wurde, die vorhandenen Bestände zu vervollständigen. Laut Hirt ziehe Berlin durch den Erwerb der Sammlung mit anderen Kulturhauptstädten Europas gleich, wenn es diese nicht noch in mancherlei Beziehung überhole.[1196] Hirt schätzte weiterhin die Preise innerhalb des Kunstmarkts als steigend an. Trotzdem rechnete Solly nicht damit, einen Gewinn mit der Sammlung zu machen, deren

Syndikats auf 34 617 £ und die Ausgaben auf 48 228 £, vgl. JORDANA POMEROY, The Orléans Collection. Its Impact on the British Art World, in: Apollo, 145,420 (1997), S. 26–31, hier S. 29–30. Penny schreibt, dass das Syndikat neben den Ausgaben von 43 500 £ 1 800 £ für Handwerker, Kataloge, Werbung, Versicherung und Aufseher bezahlen musste und 3 360 £ an Bryan. Die Einnahmen werden von ihm mit 10 000 £ angegeben, was sich jedoch dadurch relativiere, dass die Bilder, die sie selbst behielten, auf rund 35 000 £ geschätzt werden, vgl. PENNY, The Sixteenth-Century Italian Paintings, S. 467.

1192 Vgl. GStA PK Berlin I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII, Nr. 13, Bl. 10r–12r.

1193 Vgl. ebd., Bl. 15r.

1194 Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 74.

1195 GStA PK Berlin I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII, Nr. 13, Bl. 20r.

1196 Vgl. ebd.

Wert Hirt auf 300 000–400 000 Taler schätzte.[1197] Ferner begründete er diesen hohen Preis in erster Linie ideologisch:

> Ein solcher Schatz ist wahrhaft eines großen Königs würdig, und ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz seyen dürfte. Man könnte dann jedem Fremden entgegentreten, und zeigen, daß man in Beziehung auf die Mittel der höheren Kultur gegen keinen anderen Staat zurückgeblieben ist.[1198]

Folglich begründete Hirt den Erwerb der Sammlung in erster Linie unter patriotisch-nationalen Gesichtspunkten. Sein vornehmliches Ziel sei es, dass Preußen im „Wettkampf der Nationen" mit den anderen „Mitstreitern" gleichziehe. Preußen solle seine eigene Sammlung gegenüber jenen in Dresden, München oder Paris als ebenbürtig empfinden. Sollys Angebot sei seines Erachtens für dieses Ziel geeignet, weil durch den Kauf eine kunsthistorische Lücke geschlossen werden und so die Erziehung von Künstlern und Kennern voranschreiten könne. Hier lässt sich eine zunehmende Gliederung und Ordnung der Sammlung in eine museal codierte Praxis samt ihrer damit verbundenen räumlichen und zeitlichen Einordnung der Objekte erkennen. Der Provenienz der Bilder und ihrem Erhaltungszustand wurde im Gutachten hingegen wenig Beachtung geschenkt. Hirt nannte lediglich einen ungefähren Wert der Sammlung, der seines Erachtens auf dem sich entwickelnden Markt erzielt werden könne. Doch dieser blieb nicht mehr als eine grobe Schätzung.

Zu einer anderen Gewichtung kam das Gutachten Schinkels vom 8. September 1819, auch wenn hier mitunter taktisches Kalkül eine ähnliche Rolle wie die kunsthistorische Expertise spielte. Schinkel war ein offener Vertreter des Ankaufs der Sammlung Boisserée. Die Gebrüder Boisserée hatten eine umfangreiche Sammlung mittelalterlicher Kunst zusammengestellt, die besonders im Verlauf der romantischen Bewegung zunehmend Aufmerksamkeit bekam. Der Ankauf der dieser Sammlung wurde schließlich selbst vom preußischen Staat für die Ergänzung der staatlichen Sammlungen in Erwägung gezogen. Schinkel hatte beim Besuch der Sammlung Boisserée im Auftrag des Staates im Juli 1816 in Heidelberg seine Befugnisse überschritten. Er gestand den Brüdern Rechte und Geldmittel im Vertrag zu, die im Anschluss in Berlin abgeschmettert wurden. 1819 hegte Schinkel offenbar immer noch die Hoffnung, die Sammlung Boisserée für Preußen anzukaufen, wodurch sein Urteil gegenüber der Sammlung Solly mitunter als voreingenommen gelten könnte.[1199] Zwar gestand Schinkel der Sammlung unter his-

[1197] Vgl. ebd., Bl. 20v.

[1198] Ebd.

[1199] Der Vertrag sah nicht nur rein Ankaufspreis von 200 000 Gulden vor, sondern auch eigenständige Lebenszeitstellen für beide Brüder mit einem jährlichen Einkommen von 15 000 Gulden. Weiterhin sollte die Sammlung in einem eigenständigen Museum untergebracht und nicht mit anderen vermischt werden, vgl. BOCK, Das Profane und das Heilige, S. 110–112.

torischen und pädagogischen Gesichtspunkten einen hohen Wert zu, doch sah er auch die Notwendigkeit, diese in einigen Bereichen zu ergänzen. Dass der Kauf der Sammlung in der Bevölkerung nicht nur auf Gegenliebe stieß und keinesfalls frei von Kritik war, wird im Gutachten Schinkels deutlich. Der Kunstsachverständige mahnte gegenüber Altenstein:

> Angelegenheiten dieser Art, wo der grösste Theil des Publikums kein unmittelbares Bedürfniss fühlt und immer sehr geneigt ist, unnütze Verschwendung zu sehen, müssten meines Erachtens in allen Anordnungen so behandelt werden, dass dem Gegenstande ein allgemeiner ungetheilter Beifall gewiss wäre.[1200]

Bei dem teilweise „verwahrlosten Zustand", in dem sich einige Objekte der Sammlung befänden, sei dieser Zuspruch, auf den die Sammlung angewiesen sei, keinesfalls gewiss.[1201] Schinkel sprach sich dafür aus, dass die Gemälde sofort in den Besitz des Staates übergehen sollten, damit man sie für die Ausstellung vorbereiten könne. Die Restauration der Objekte, „um [sie] völlig genießbar zu machen", war dafür seines Erachtens unabdingbar, denn in ihrem Zustand waren sie für den Laien nicht akzeptabel.[1202] Fehlende Rahmungen der Bilder wie auch „ein Übermass von Sachen von nur relativen Werthe" machten es notwendig, die Sammlung in Ruhe instand zu setzen, bevor diese der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte.[1203]

Ein weiterer heikler Themenkomplex war für Schinkel der eigentliche Wert der Sammlung. Dieser werde je nach Perspektive relational gesetzt: „Anders sieht den Gegenstand selbst und seinen Werth der Kaufmann, anders der blosse Sammler und Dilettant, anders der Künstler und Kenner, anders der Staat, welcher Bildung bewirken will, an."[1204] Der Kunstexperte dachte nicht nur an die Beschaffenheit der Werke, sondern stellte den Wert dieser durch ein Verhältnis unterschiedlicher Wertungskategorien zueinander her. Dieses relationale Denken forderte jedoch, den Wert stets neu zu bestimmen und einen bestimmten Wert niemals als festgesetzt zu interpretieren. Schinkel behalf sich mit dem Vergleich der neuen Bilder zu bisher bekannten. Hierbei merkte er an, dass im besagten Zeitraum das Geschäft mit der Kunst nicht besonders ergiebig sei. Er bewertete den Kunstmarkt im Gegensatz zu Hirt als im Niedergang begriffen.[1205] Die Hauptwerke der Sammlung Solly – wie bspw. die Genter Altäre – hätten geraume Zeit keinen Käufer gefun-

[1200] GStA PK Berlin I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII, Nr. 13 I, Bl. 22r.
[1201] Vgl. ebd., Bl. 21v.
[1202] Vgl. ebd.
[1203] Vgl. ebd., Bl. 21v–22r.
[1204] Ebd., Bl. 22v.
[1205] Auch für den britischen Markt lässt sich für die Zeit nach den Napoleonischen Kriegen ein Rückgang in den Verkaufszahlen konstatieren, vgl. Page, The Development of the Art S. 81–86; Kap. 6.3.3 in der vorliegenden Arbeit.

den und wären deswegen lang ausgestellt worden, bevor sie in die Sammlung Sollys gekommen seien.[1206]

Um den Wert der Sammlung einzuordnen, nahm Schinkel folgende Parameter zum Vergleich: die Sammlung Giustiani, ein Bild Carlo Dolces, das von der Kunsthandlung Artaria in Wien angekauft wurde, einige jüngere Verkäufe aus der Kunsthandlung Frauenholz in Nürnberg und einige Verkäufe des Professors Freidhof, der an der Akademie der Künste Berlin arbeitete.[1207] In seiner anhängenden Liste gab Schinkel den Wert der Sammlung auf 228 000 Taler an. Den absoluten Spitzenwert erzielten die Genter Altarflügel mit 60 000 Talern. Daneben stellte er einige Vergleichsbilder der Giustianischen Sammlung mit dem für sie angenommenen Preis. Einige der genannten Bilder wurden später durch Rumohr als Fälschungen inkriminiert.[1208] Der vermeintliche Wert der Sammlung war schwerlich präzise zu ermitteln, weil auch der Vergleich Schinkels nicht frei von Fehlern war. Gesellschaftlich war die Anschaffung der Sammlung stark umstritten. Nach den Napoleonischen Kriegen war eine finanzielle Konsolidierung des Staates oberstes Gebot, wie es in einem Brief des Kronprinzen Friedrich Wilhelms an Hardenberg deutlich wird. Friedrich Wilhelm verneinte die Möglichkeit, die Sammlung Sollys aus staatlichen Revenuen anzukaufen:

> Davon kann, so wie mir unsre Finanzlage bekannt ist, leider schon aus wahrer Noth nicht die Rede seyn und darf auch nicht aus meiner Meinung der öffentlichen Meinung wegen, die schon mit Unrecht oft so bitter zu tadeln aufgelegt ist, der man sich also sehr hüten muss gegründeten Anlass zur Befriedigung dieser Neigung zu geben.[1209]

Die Bedenken des Kronprinzen zeigen, dass Schinkel mit seinem Urteil nicht allein dastand und sich eine kleine Gruppe bewusst war, dass ihr Vorhaben keinen Rückhalt in der Bevölkerung besaß. Solly bot seine Sammlung dem Staat zum Kauf, als sich eine konservative Wende in der oberen Ebene der Verwaltung ankündigte. Das Bestreben, Preußen eine nationale Vertretung und Verfassung zu geben, das bspw. besonders durch Hardenberg vertreten wurde, hatte keinen Erfolg gegen den Widerstand einer „konservativen Kamarilla", die sich um Friedrich Wilhelm III. gebildet hatte. Die Angst vor zunehmenden republikanischen Bestrebungen, die womöglich zu einer Entmachtung des Königs führen könnten, resultierte in einer zunehmenden Ablehnung gegenüber Reformen und Wandel.[1210]

[1206] Vgl. ebd., Bl. 23r.

[1207] Vgl. ebd., Bl. 23r–23v.

[1208] Vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 88.

[1209] Kronprinz Friedrich Wilhelm an Hardenberg, Berlin 12. Oktober 1821, in: Berliner Museen, 41,1 (1919), Sp. 14–15.

[1210] Die innenpolitische Krise im Verlauf des Jahres 1819 hatte unmittelbare Folgen auf die Verfassungsdebatte und führte u. a. zum Ausscheiden von Wilhelm von Humboldt, Großkanzler Beyme, Kriegsminister Boyen und Generalstabschef von Grolman, vgl. HERBERT OBENHAUS,

Die staatliche Verwaltung war alles andere als konsolidiert, als Solly mit seinem Verkaufsvorschlag an den preußischen Staat herantrat. Daneben sprachen sich u. a. Karl August Varnhagen von Ense, Sulpiz Boisserée und Johann Gottfried Schadow gegen den Ankauf der Sammlung aus.[1211] Schadow äußerte sich abfällig darüber und besonders kritisch über Solly selber. Die Händler, deren sich Solly bediene, seien ebenfalls nicht positive Beispiele ihres Standes gewesen:

> Schuster Giorgini, der 1812 als Kunsthändler aus Italien kam, mit einer Sammlung mehrenteils von Gemälden größeren Umfanges und, wie es sich versteht, von großen Meistern […] sie erregten insbesondere die Aufmerksamkeit des Herren Solly, der, einiger Stücke wegen, das ganze kaufte. Ein englisches Rezept zum Reinemachen alter Bilder ihm einen angenehmen Zeitvertreib und die Meinung, er sei ein Kenner, und so die Lust zum Ankauf.[1212]

Ähnlich wie John Julius Angerstein in London wurde Solly innerhalb der Berliner Künstlerkreise nur von einem Teil der Kunstexperten akzeptiert. Viele sahen das Treiben des reichen Sammlers, der im großen Stil Bilder ankaufte, um viele von ihnen im Nachhinein weiterzuverkaufen oder schlimmstenfalls einige der Bilder selbst zu restaurieren, mit Argwohn.[1213] Trotz der gespaltenen Meinung bezüglich des kulturellen und monetären Werts der Sammlung wurde Solly im September 1819 vorerst ein Darlehen von 200 000 Rt. gewährt, um die Bilder in Preußen zu halten:[1214] „Genehmigt, daß dem Solly nach seinem Wunsche darauf einstweilen ein Darlehen von 200 000 Talern gegeben werden sollte."[1215] Des Weiteren versprach Solly, die Sammlung zu ergänzen. Die weiteren Ankäufe wurden in späteren Preisverhandlungen positiv erwähnt. Beschleunigt wurden diese, als der drohende Konkurs der Firma Sollys nach Berlin gemeldet wurde.[1216] König Friedrich

Anfänge des Parlamentarismus in Preußen bis 1848, Düsseldorf 1984, S. 55–49; CLARK, Preußen, S. 459–465; ILJA MIECK, Preußen von 1807 bis 1850. Reformen, Restauration und Revolution, in: OTTO BÜSCH (Hg.), Handbuch der Preussischen Geschichte, Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Bd. 2, Berlin 1992, S. 3–292, bes. S. 110–117.

1211 Vgl. BRINKMANN, Edward Solly, Sp. 11–12.

1212 SCHADOW, Kunstwerke und Kunstansichten, Bd. 1, S. 94.

1213 Der Verdacht, dass Solly selbst versuchte, Bilder zu restaurieren, erscheint nicht unberechtigt. Auch Buchanan versuchte, seine Bilder selbst zu restaurieren, jedoch wurden bereits im 18. Jahrhundert hierfür in der Regel Experten konsultiert, vgl. WILLIAM BUCHANAN, 100 Letters, S. 214–216; ROBERT SKWIRBLIES, Restoration of artworks in the Berlin royal picture collection between 1797 and 1830, internationalization, in: CeROArt. Conservation, exposition, restauration d'objets d'art. Revue électronique, no. hors-series, La restauration des oeuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux, 2012, http://ceroart.revues.org/2356 (Stand: 13.05.2016); DANIEL FITZENREITER, Gemälderestauratoren in den Preussischen Schlössern, Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 3 (1999/2000), S. 130–136.

1214 Vgl. HERMANN, Edward Solly, Geschäftsmann, S. 154.

1215 GStAPK Berlin, I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII Nr. 13, I., Bl. 174r.

1216 Vgl. BRINKMANN, Edward Solly, Sp. 11–14.

Wilhelm III. wurde durch Hardenberg und den Kronprinzen zum Kauf der Sammlung bewogen.

Solly erhielt schließlich einen Betrag von 500 000 Courant für die Hauptwerke und durch eine spätere Zahlung im Jahr 1830 zusätzlich 130 000 Courant für die 2115 weniger bedeutenden Werke der Sammlung. Das Darlehen, das er vom preußischen Staat erhalten hatte, wurde vom Preis der Sammlung abgezogen. Hinzu kam, dass Solly sich bezüglich seiner 20 verlorenen Schiffe und aller weiteren Kriegsverluste, die er dem preußischen Staate in Rechnung stellte, für entschädigt erklären musste. Jedoch lässt sich der Gesamtpreis der Sammlung nicht im Detail rekonstruieren, weil die Verhandlungen zum Kauf über mehrere Jahre andauerten und z. T. strikter Geheimhaltung unterlagen. Bei einem Gesamtetat von 684 000 Talern für das Ministerium des Inneren im Jahr 1821 stellte der Ankauf der Sammlung Sollys zweifelsohne eine erhebliche Ausgabe innerhalb des Staatshaushalts dar.[1217]

Von Sollys Sammlung fanden 677 Gemälde Einlass in das 1830 eröffnete königliche Museum. Damit stellte seine Sammlung den Großteil von dessen ca. 1200 Gemälde fassenden Sammlung. Lediglich 346 waren aus den königlichen Schlössern ausgewählt, 73 stammten aus der Sammlung Giustiniani und 111 Bilder wurden durch kleinere einzelne Ankäufe hinzugefügt. Der Rest der Sammlung Solly wurde verauktioniert, auf die Schlösser verteilt oder kam in die Sammlungen von Provinzmuseen. Nach seiner Rückkehr nach England baute sich Solly erneut eine Kunstsammlung auf. Auch diese diente als eine Art Rückversicherung in Krisenzeiten, wie es sich in früheren Zeiten bewährt hatte. Jedoch war seine neue Sammlung dem englischen Stil entsprechend erheblich kleiner. Nach seinem Tod wurde sie im Mai 1847 bei Christie's versteigert. Der Katalog beinhaltete lediglich 42 Bilder, die vornehmlich von italienischen Meistern stammten.[1218]

Abschließend lässt sich feststellen, dass der Ankauf der Sammlung Solly ein Beispiel par excellence für die Mechanismen des künstlerischen Feldes ist. Der Wert eines Objekts oder einer Sammlung besteht in erster Linie in der stillen Übereinkunft der Akteure und den Glauben daran, dass es diesen Wert gibt. Das Kunstwerk und die Sammlung als werthaltige symbolische Objekte wurden erst in

---

1217 Die Summe für die Sammlung wurde aus der Privatkasse des Königs aufgebracht, vgl. HERMANN, Edward Solly, Geschäftsmann, S. 154–157.

1218 Vgl. CHRISTIE & MANSON, Catalogue of the Very Interesting and Valuable Collection of Italian Pic-tures, of the Raffaele Period, Formed by Edward Solly, London 1847. Einige der Bilder erzielten hohe Preise, wie das Gaudenzio Ferrari zugeschriebene „The Visitation of the Virgin to Elizabeth", das für 399 £ verkauft wurde, vgl. GAUDENZIO FERRARI, The Visitation of the Virgin to Elizabeth, Seller: Edward Solly, Buyer: Brown Lot 0036, Sale Catalog Br-16144, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015). Unter den Bildern befand sich u. a. PARIS BORDONES, Perseus attended by Minerva and Mercury, Seller: Edward Solly, bought in, Getty Provenance Index Lot 0017, Sale Catalog Br-16144, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

dem oben rekonstruierten Diskurs und den Handlungen der Akteure unmittelbar.[1219] Darüber hinaus galt Sammeln in der preußischen Verwaltung als ein patriotischer Akt, der eine Förderung vonseiten des Staates erhalten solle, da es ein Teil eines Erziehungskonzepts am Volk darstelle, wie Schinkel in seinem Gutachten darlegte. Sowohl die Kunstexperten Schinkel und Hirt als auch die Mitglieder der Verwaltung Altenstein und Hardenberg waren sich bewusst, dass die Förderung des Kaufs von großen Teilen der Bevölkerung nicht befürwortet wurde und als ein elitäres bürgerliches Anliegen galt.

Sollys unternehmerische Tätigkeit hatte während der Kontinentalsperre für ihn und den preußischen Staat Vorteile erbracht. Seine Verbindung in hohe Regierungskreise sicherte seinem Anliegen in Friedenszeiten die nötige Aufmerksamkeit. Die wohlwollenden Gutachten Schinkels und Hirts fanden zwar keine Übereinkunft über den Wert der Sammlung, doch sie gaben ungefähre Angaben, die weitere Verhandlungen befeuerten. Hatte Hirt in erster Linie anzumerken, dass Berlin durch den Ankauf der Sammlung in den Rang einer Kulturhauptstadt Europas aufrücke und sie als einmalige Chance zu verstehen sei, bezog das ausgewogenere Gutachten Schinkels den Zustand der Gemälde mit ein und versuchte, durch bekannte Erwerbungen innerhalb Europas Vergleichswerte zu erlangen. Zwar war mit Schinkel ein Mitglied der Akademie als Experte in den Kauf einbezogen worden, jedoch wäre auch ein Urteil anderer Experten von Relevanz gewesen. So bewertete Schadow die Erwerbungen Sollys in einem anderen Licht als die konsultierten Experten. Innerhalb Großbritanniens befand sich nach dem derzeitigen Kenntnisstand kein Bieter für die Sammlung. Obwohl der zweifelsohne hoch entwickelte Londoner Kunstmarkt potenzielle Käufer geboten hätte, kann es nicht als wahrscheinlich gelten, dass die Sammlung einen hohen Preis erzielt hätte: Sie hatte weder einen bekannten Vorbesitzer noch erzielten Bilder des Spätmittelalters in London hohe Preise. Hinzu kam, dass ein guter Teil der Bilder eine fragwürdige Provenienz vorzuweisen hatte.

Schinkels Urteil, dass ein Kunstkenner den Wert einer Sammlung anders gewichte als ein Künstler usw., trifft damals wie heute zu. Dennoch lässt sich feststellen, dass der Kauf durch den preußischen Staat auch in der Rückschau als überraschend erscheint. Das gewaltige Ausmaß und der hohe Preis der Sammlung erscheinen in finanziell prekären Zeiten des Staates und der Bevölkerung als eine Zumutung, die nicht zufällig geheim gehalten wurde. Der schlechte Zustand der Objekte forderte eine Restauration, und der große Umfang der Sammlung machte eine Katalogisierung notwendig, die eines erheblichen Aufwandes bedurfte. Dieser Umstand bescherte Generationen an Kunstexperten Arbeit. Berlin war kein Zentrum des europäischen Kunsthandels, dennoch ließ sich mit Geschick, Geld, Ausdauer und guten Verbindungen in der preußischen Residenzstadt eine Sammlung gigantischen Ausmaßes zusammentragen. Die Beispiele Reimers, Eimbke, Gotz-

[1219] Vgl. BOURDIEU, Regeln, S. 350–370.

kowsky und Gädecke zeigen, dass Solly als Berliner Sammler keinesfalls allein war. Private Sammler waren folglich für die Entstehung moderner Museumssammlungen von Relevanz. Sollys unstetes, z. T. sicherlich auch unsystematisches Sammeln legte einen Grundstock für die Berliner Galerie.

6.4 Krieg und die Dynamik der Felder. War Gewalt ein Katalysator für die Entstehung eines europäischen Marktes?

Als unveräußerlich geltende Objekte wurden zumeist durch Krisen in Umlauf gebracht. Vier einschneidende Ereignisse im Zeitraum der Untersuchung brachten Kunstgegenstände im großen Umfang in Umlauf: der Siebenjährige Krieg, die Französische Revolution, die Napoleonischen Kriege und die fortschreitende Säkularisierung. Die napoleonische Invasion Italiens und Spaniens führte zu einem Überschuss alter Meister auf dem englischen Kunstmarkt, der bereits seit Beginn der französischen Revolution ein stetiges Wachstum des Angebots zu verzeichnen hatte. Die Akteure selbst waren sich meist uneins, ob der Krieg die Chancen des Kunsthandels verbesserte oder einschränkte: „War will no doubt admit of Selection, and it makes Selection more necessary than ever, as Speculators will now come foreward, and we must be prepared from superior merit in the works we bring foreward, to throw others in the back ground."[1220] Brachte der Krieg einerseits mehr Auswahl in das Angebot der Händler, verhinderte er anderseits häufig, dass die Bilder überhaupt das Land verließen oder einen Käufer fanden. In England waren viele Sammler nicht gewillt, ihre Sammlungen zu ergänzen, weil sie aufgrund schlechter Aktienkurse deutliche finanzielle Verluste erlitten hatten.[1221]

Doch fallende Aktienkurse und wählerische Sammler waren keinesfalls die einzigen Gefahren und Hindernisse für die Agenten und Händler, die sich während der Koalitionskriege in die Konfliktgebiete begaben. Als James Irvine 1797 Rom auf einem päpstlichen Schiff von Triest aus erreichte, war die Lage in der Stadt angespannt. Nach dem Mord an einem französischen General durch aufgebrachte römische Bürger wurde der französische Botschafter abgezogen und ein Großteil der englischen Reisenden verließ die Stadt.[1222] Doch während sich die auf der *Grand Tour* befindlichen *Gentlemen* nur noch in geringer Zahl auf dem Konti-

[1220] BUCHANAN, 100 Letters, S. 77.

[1221] Vgl. KATERINA GALANI, The Napoleonic Wars and the Disruption of Mediterranean Shipping and Trade. British, Greek and American Merchants in Livorno, in: The Historical Review Institute for Neohellenic Research 7 (2010), S. 179–198; RONALD FINDLAY/KEVIN H. O'ROURKE, Power and Plenty. Trade, War, and the world Economy in the Second Millenium, Princeton 2009, S. 311–428.

[1222] Vgl. BRIGSTOCKE, James Irvine, Arthur Champernowne, S. 248–249.

nent aufhielten, brach für die Händler ein *Kairos* an, den viele für einen lukrativen Handel nutzten. So machte Alexander Day mit seinen spektakulären Käufen den astronomischen Gewinn von 25 000 £. Zu seinen Erwerbungen zählten u. a. Titians „Bacchus und Ariadne" (National Gallery London), Annibale Carracis „The Coronation of the Virgin" (Metropolitan Museum of Art) und Andrea Mantegnas „The Adoration of the Shepherds" (Metropolitan Museum of Art).[1223] Ebenso erfolgreich handelte der Autor, Amateurkünstler und Kenner William Young Ottley in Rom. Er hatte sich nicht nur mit reisenden Künstlern wie Flaxman oder Füssli angefreundet, sondern unterhielt auch Beziehungen zum französischen Kunsthändler Seroux d'Agincourt. Die hervorragenden Verbindungen und das Nutzen der Gelegenheiten vor Ort ermöglichten Otlley ebenfalls spektakuläre Käufe wie Gentile de Fabriano's „Madonna and Child" (Royal Collection), Peselinos „Trinity" (National Gallery London), Botticellis „Nativity" (National Gallery London) und die Werke vieler weiterer bekannter Künstler.[1224]

Nicht zu unterschätzen waren die logistischen Herausforderungen für den transnationalen Kunsthandel im langen 18. Jahrhundert. Wenn eine Ware erst einmal in Italien, Spanien, Frankreich, Holland etc. gekauft wurde, galt es, sie schnellstmöglich außer Landes zu bringen und weiterzuverkaufen, denn die für den Kauf aufgenommenen Kredite mussten in der Regel innerhalb weniger Monate zurückgezahlt werden. Dies stellte Buchanan und die weiteren am Handel beteiligten Akteure in Zeiten des Krieges oft vor unlösbare Probleme, wie ein Brief Buchanans aus dem Juni 1803 illustriert:

> The mode of getting the pictures now out of the Country is the object of Greatest import, as the British vessels are, I am told, excluded the Italian ports, and danger attends the treachery of Neutrals. […] The circumstance of War will now prevent pictures leaving Italy for sometime, it will likewise give room for a wide selection, and must depress the pretensions of Sellers from the difficulty of getting rid of their property.[1225]

[1223] Vgl. ebd.; TITIAN, Bacchus und Ariadne, National Gallery London, NG35, http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne (Stand: 11.07.2014); ANNIBALE CARRACIS, The Coronation of the Virgin, The Metropolitan Museum of Art, Accesion Number: 1971.155 http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435853 (Stand: 11.07.2014); ANDREA MANTEGNAS, The Adoration of the Shepherds, The Metropolitan Museum of Art, Accesion Number, 32.130.2 http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436966 (Stand: 11.07.2014).

[1224] Vgl. BRIGSTOCKE, James Irvine, Arthur Champernowne, S. 249–250.

[1225] BUCHANAN, 100 Letters, S. 85–86. Am 23. Juli 1803 konstatierte Buchanan, dass die Verzögerung des Transports sich auf seine Geschäfte äußerst negativ auswirke: „Could a few Landscapes of Titian be procured these would command attention but at present I would not give a great price for any works as the present Speculation has proved most unfortunate from being so long detained in Italy", ebd., S. 90.

Im Juli 1803 stand Buchanan kurz vor der Aufgabe seiner „Kunstspekulation". Die Gefahr eines Bankrotts war unmittelbar. Die Schuld für das Scheitern fand er bei den Schiffbesitzern von Livorno: „These blasted ship owners at Leghorn are the principal cause, by losing me a year, probably the property altogether."[1226]

Hervorragende Verbindungen zu Kennern und Sammlern sowie genügend finanzielle Mittel zum Kauf von Kunstwerken im Ausland waren keinesfalls ausreichend, um als Kunsthändler tätig zu werden. Die kriegerischen Konflikte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erhöhten das Angebot von Kunstwerken auf dem Markt, die zuvor als unverkäuflich galten, doch sie bargen zahlreiche Gefahren für die Händler. Ausfuhrverbote und Schiffsunglücke konnten zu Verzögerungen führen, die einen finanziellen Verlust bedeuteten. Doch die eigentliche Unverkäuflichkeit von Semiophoren und ihr Verkauf, der sich häufig in Ausnahmesituationen ereignete, machte sie zum besonderen symbolischen Gut, welches Macht und Herrschaft sowohl sublimierte als auch zum Ausdruck brachte. Welche Relevanz diese Güter im zwischenstaatlichen Machtranking bekamen, wird an dem massiven Aufwand deutlich, mit dem während der Napoleonischen Kriege Semiophoren geraubt wurden.

6.5 Zwischenfazit: Der symbolische Wert der Kunst

Durch die Rekonstruktion der Diskurse um die erwähnten Kunstwerke konnte die Entstehung des symbolischen Werts von Kunst analysiert werden. Sammeln hatte einen repräsentativen Zweck innerhalb des Feldes der Macht. Es sublimierte staatliche Gewalt und exorbitanten Reichtum und sollte schlussendlich zur Erziehung der Bevölkerung beitragen. Die passende Institution für diesen Erziehungsauftrag sollte das Museum sein. Das Distinktionsverhalten der Londoner Sammler illustriert, dass der ästhetische Sinn dazu diente, die Stellung als Sammler und Mitglied der Londoner Oberschicht zu festigen. Sowohl Angersteins als auch Beaumonts Kauf erregte Aufsehen, und zahlreiche Kenner, Dilettanten und Künstler kamen, um die *Bouillon Claudes* und Rubens' „A View of Het Steen in the Early Morning" zu sehen. Die richtige Hängung der Arbeiten innerhalb des repräsentativen Galerieraums war für die Präsentation der Kunstwerke ebenso von Bedeutung wie die nötige kunsthistorische Einordnung der Werke in den Kanon der Zeit. Auch wenn Angerstein das nötige ökonomische Kapital für den Kauf der Bilder besaß, fehlte es ihm an kulturellem Kapital, um seine Sammlung in der „Face-to-face-Kommunikation" kunsthistorisch zu verorten. Da er seine Sammlung in erster Linie als eine Wertanlage betrachtete, benötigte er hierfür die Hilfe seiner Berater aus dem Kreis der *Royal Academy of Arts,* die seinen Kauf verteidigten und die kunsthistorische Bedeutung der Sammlung in der Öffentlichkeit vertraten. Sie

[1226] Ebd., S. 91–92.

besaßen das nötige Wissen zu den Arbeiten Claude Lorrains und konnten diese sowohl technisch als auch historisch in den Werkverlauf einordnen.

In der öffentlichen Debatte zu den *Bouillon Claudes* entfaltete sich eine Konfliktlinie in der Bewertung der Bilder zwischen den Künstlern und den Kunstkennern. Beaumont als Vertreter der zweiten Gruppierung benötigte keine Hilfe externer Experten, um seinen Kauf der Öffentlichkeit zu repräsentieren. Er verfügte zwar über weitaus geringere finanzielle Mittel, jedoch konnte er als Kunstkenner und als in der Londoner „Szene" anerkannter Dilettant seine Erwerbung als relevant innerhalb des Wissenssystems Kunst repräsentieren. Er hatte den klassenspezifischen Habitus verinnerlicht, der es ihm ermöglichte, einen spielerischen Umgang mit dem komplexen Bedeutungsgewebe, das die Kunst umgab, zu pflegen. So wurde er zum *taste maker*, der neue Trends etablierte und seine Sammlung und sich inszenierte. Der Wert der Bilder entfaltete sich erst durch eine soziale Einbettung des Marktes. Ob die *Bouillon Claudes* als wertvoll galten oder nicht, hing davon ab, wie überzeugend dieser Standpunkt öffentlich vertreten wurde. Kunst war keine alltägliche Ware, sondern wurde diskursiv mit Wert aufgeladen. Darüber hinaus beweisen die Fallbeispiele, dass die Originalität des Künstlers und die Bedeutung seines Werks in ein Kräftefeld eingebunden waren, das er selbst nicht regulierte, sondern in dem eine Vielzahl von Akteuren um die Anerkennung stritten.

Ähnlich verhielt es sich mit dem Verkauf von Kunstwerken, wie die Beispiele Buchanan und Solly zeigen. Buchanan versuchte, sich ohne Vorkenntnisse des Kunstmarkts als Händler zu etablieren. Obwohl er anfängliche Erfolge durch den Verkauf einiger Bilder hatte, war die Bilanz seines Kunsthandels verlustreich. Er musste erkennen, dass es ihm für den erfolgreichen Kunsthandel an Fachwissen fehlte. Sein Versuch, sich dieses anzueignen, um ein erfolgreicher Akteur innerhalb des Feldes zu werden, mündete in seiner Arbeit zu den *Memoirs of Painting*. Kunstwerke benötigten eine klare Provenienz und mussten den Geschmack der Käuferschicht treffen. Hierzu versuchte Buchanan bereits früh, durch die Sichtung der in London zugänglichen Sammlungen den Geschmack potenzieller Käufer zu analysieren. Landschaftsgemälde des 17. Jahrhunderts erzielten in vielen Fällen einen hohen Preis, wohingegen Arbeiten des frühen Mittelalters mit sakralen Motiven niedriger bewertet wurden. Die Bestechungsversuche Buchanans gegenüber Benjamin West waren ohne Erfolg. Er konnte sich auf einem professionalisierten Feld von Experten nicht durchsetzen, sodass viele der von ihm in Italien angekauften Bilder wieder zurückgesandt werden mussten.

Der Berliner Kunstmarkt entwickelte sich während des 18. Jahrhunderts vorerst langsam. Erste größere Privatsammlungen unterhielten in der Regel Bankiers und Kaufleute. Sie sollten ihren Käufern Glaubwürdigkeit und soziales Kapital gegenüber potenziellen Geschäftskunden und innerhalb des Berliner Adels und Bürgertums verschaffen. Ein guter Teil der Berliner Auktionen wurde aufgrund der Versteigerung eines Nachlasses oder eines Konkurses des Besitzers ausgerich-

tet. Die Auktion der Berliner Akademie der Künste stellte ein Ausnahmefall dar. Der finanzielle Misserfolg zeigt, dass Auktionen in Berlin ein finanzielles Wagnis waren. Die Käuferschicht, die sich aus einigen Kunsthändlern, Beamten, Bürgern, Künstlern und Adligen zusammensetzte, kaufte auf der Auktion der Berliner Akademie nicht im erhofften Umfang ein.

Die Sammlungen der Kaufleute Solly, Gotzkowsky und Reimer waren für einen großen Teil der preußischen bürgerlichen Elite aufgrund ihres schieren Umfangs und den damit verbundenen Kosten unerreichbar. Auch wenn Reimer und Solly zwei extreme Sammlungsbeispiele von Kaufleuten sind, handelt es sich hier keinesfalls um ein zufälliges Phänomen. Innerhalb der sammelnden Bevölkerung Berlins stellten die Kaufleute einen besonders großen Teil, neben den höheren Beamten und dem Adel. Der Erwerb von Kunstwerken im beträchtlichen Umfang blieb für die Berliner Künstler die Ausnahme und stand einem großen Teil nur in sehr bescheidener Form offen. Um dieses „Unrecht" an neuem „Heiligtum" der Macht zu beheben, wurden Sammlungen in einen öffentlichen Raum überführt. Der Wert dieser erschloss sich nur relational. Wie Schinkel als Gutachter selbst anmerkte, wechselt die Bedeutung der Sammlung mit der Einnahme einer anderen Perspektive.

Solly setzte seine Sammlung als eine finanzielle Absicherung für sein Unternehmen ein. Die Verluste, die er durch die Krise des baltischen Handels und den Krieg erlitten hatte, sollten zumindest zum Teil durch den preußischen Staat beglichen werden. Dieses Ziel erreichte Solly. Das unternehmerische Risiko wurde durch die Bürgschaft des Staates minimiert. Im Gutachten des Experten Hirt wurde das Sammeln Sollys als ein patriotischer Akt benannt. Andere Stimmen gaben zu bedenken, dass die Konsolidierung der Staatsfinanzen Priorität genieße und Ausgaben für Luxusgüter in der Bevölkerung nicht den nötigen Rückhalt bekommen würden. Dennoch setzte sich die Position der bürgerlichen und adligen Eliten für den Kauf der Sammlung durch. Neben einem adlig-bürgerlichen Distinktionsbestreben war der Kauf und Verkauf von Semiophoren meist mit grundlegenden Krisen verknüpft. Die Kriege der Sattelzeit brachten einen Großteil der Ware erst auf den Markt. Sie ermöglichten den Kauf von Objekten, die als unverkäuflich galten.

7 Der Tempel der Nation. Das Museum als Vergegenwärtigung nationaler Macht

Mit dem Ende der Napoleonischen Kriege erfuhr die Museumsbewegung eine neue Dynamik. In den vorherigen Kapiteln wurden die andauernden Debatten zur Gründung von Kunstmuseen bereits angesprochen. Großbritannien war in der Vorreiterrolle bei der Gründung von Museen, die Exponate der Kunst und der Natur unter einem Dach vereinten. Das *British Museum*, das 1759 in London per Parlamentsbeschluss gegründet wurde, und das *Ashmolean Museum*, das bereits seit 1683 an der Universität Oxford seinen Ort hatte, sind beispielhaft für diese frühe Form des Museums. Mit präsentierter Kunst und ausgestellten Naturalien waren mehrere Disziplinen unter einem Dach vereint, ohne klar voneinander unterschieden zu sein.[1227] Das *British Museum* zeichnete sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch Exponate aus, die nicht von den Britischen Inseln stammten. Es ist in dieser Hinsicht als ein frühes Weltmuseum zu verstehen.[1228] Zwar enthielt es einige Kunstwerke oder antike Objekte, die als *Exempla* für die Kunst

[1227] Für einen Überblick zum *British Museum* und *Ashmolean Museum* vgl. ALEXANDER, Museums in Motion, S. 41–60; ROBERT ANDERSON, British Museum, London: Institutionalizing Enlightenment, in: CAROLE PAUL (Hg.), The First Modern Museums of Art. The Birth of An Institution in 18th- And Early 19th Century Europe, S. 47–71.

[1228] Vgl. ANDERSON, British Museum, S. 47–65.

von hohem Wert waren, jedoch war das *British Museum* nicht in erster Linie Kunstmuseum. Diese wurden erst Mitte des 19. Jahrhunderts zur vorherrschenden Museumsgattung.[1229] Dennoch übernimmt das *British Museum* eine wichtige Aufgabe in der Aneignung fremder Kulturgüter wie beispielsweise den 1816 gekauften *Elgin Marbles*. Hiermit ist ein kollektiver Aneignungsprozess appliziert, in dem sich soziale Gruppen Verhaltensweisen, Symbole und Ideen zu eigen machen, um hieraus eine Identität zu konstruieren.[1230] Das vorliegende Kapitel wird sich in erster Linie mit den Verbindungen zwischen der Entstehung des modernen Museums und dem modernen Nationalstaat beschäftigen.[1231] Die Museen, die hierbei eine Rolle spielten, changierten relativ frei zwischen einer Institution mit universalistischem Anspruch und dem bis heute prominent im Vordergrund stehenden Kunstmuseum.

Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts Kunstmuseen gegründet wurden, verfolgte man unterschiedlichste Ziele mit diesen Institutionen: Museen sollten Lehrstätten sein, die es den Künstlern ermöglichten, auf ein umfangreiches Material an künstlerischen Objekten zurückzugreifen, um das Auge und die Hand zu trainieren sowie die künstlerischen Fähigkeiten und das künstlerische Wissen weiter auszubilden.[1232] Mit dieser Argumentation stützte beispielsweise John Wilkes in seiner Rede vor dem *House of Commons* im April 1777 die Forderung nach einer Sammlungsgründung: „If we expect to rival the Italian, the Flemish or even the French, schools, our artists must have before their eyes, the finished works of the greatest masters."[1233] In Berlin wurde die Entstehung eines Museums u. a. durch die Arbeit Johann Georg Sulzers vorbereitet. Sulzer vertrat in seiner grundlegenden Arbeit „Allgemeine Theorie der schönen Künste" die These, dass Kunst die Menschen tugendhafter mache und die Bildung des Geschmacks eine grundlegende Voraussetzung für die Bildung einer nationalen Einheit sei.[1234] Museen sollten auch die Wirtschaft des jeweiligen Landes unterstützen, da ihnen eine positive Wirkung auf das Kunsthandwerk und dessen Entwicklung nachgesagt wurde. Besonders die Förderung der Manufakturwirtschaft war ein wesentliches Argument zur Reform der Akademie der Künste, als Friedrich Anton von Heinitz diese

[1229] Vgl. TE HEESEN, Theorien des Museums, S. 15–56.

[1230] Vgl. MARIAN FÜSSEL, Die Kunst der Schwachen. Zum Begriff der „Aneignung" in der Geschichtswissenschaft, in: Sozial.Geschichte 21/3 (2006), S. 7–28, hier S. 10–11.

[1231] Das dreijährige Forschungsprojekt EUNAMUS (European National Museums) hat wichtige Ergebnisse der Forschung zur Rolle des Museums im Zeitalter der entstehenden Nationen zusammengefasst: http://www.ep.liu.se/eunamus/ (Stand 30.03.2016). Als Sammelband aus dem Projekt ist u. a. hervorgegangen: ARONSSON, National Museums and Nation-Building.

[1232] Hier ist auf die Diskussion des Skizzenbuchs in Kapitel 3 zu verweisen, das den Künstlern auf ihren Reisen als Mittel der Memorierung und Repetition der Bewegungen diente und in ihrer anschließenden Arbeit als künstlerisches Archiv wichtige visuelle Vorbilder stellte.

[1233] JOHN WILKES, M. P. for Middlesex, as printed in the London Chronicle for May 1–3, 1777; 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

[1234] Vgl. SULZER, Allgemeine Theorie, Erster Theil, S. III–X.

beim preußischen König durchgesetzt hatte. Vorbild dafür war vor allem das englische Modell der Akademie, wie in den vorangehenden Kapiteln dargelegt wurde.

Bei der Bildung von Sammlungen und ihrer öffentlichen Präsentation spielte die Möglichkeit, damit nationale Stärke im Wettstreit der entstehenden Nationen demonstrieren zu können, eine wichtige Rolle. Bilder sterbender Helden wie bspw. Lord Nelson oder der ebenfalls heldenhaft dargestellte „Generalfeldmarschall Schwerin, [der] unter einer Fahne von seinem Regiment den Tod fürs Vaterland" starb, visualisierten auf den Ausstellungen der Akademien und Kunstgesellschaften einen aufopferungsvollen Tod im Sinne der Nation.[1235] Ein nicht unwesentlicher und viel zitierter Katalysator dieser Entwicklung war die französische Kunstpolitik unter Napoleon. Der Raub europäischer Kunstschätze und ihre Ausstellung in Paris fand zwar in der europäischen Rezeption ein durchaus geteiltes Echo, doch der *Louvre* führte die Möglichkeiten der im Entstehen begriffenen Institution Kunstmuseum in ihrer Vielschichtigkeit vor Augen wie zuvor kein anderes Projekt. Staaten zeigten mit der Aneignung materieller Hinterlassenschaften außerhalb ihrer eigenen Grenzen ihren Anspruch auf eine exponierte Stellung. Der zentrale Ort zur Aufbewahrung und Präsentation dieser Objekte war das moderne Museum. Die von Napoleons wichtigstem Museumsexperten Dominique-Vivant Baron Denon praktizierte Kunstpolitik führte zur Aneignung zahlreicher Kunstobjekte im Verlauf kriegerischer Konflikte. Nachdem man sich der Objekte bemächtigt hatte, wurden sie in die „Ordnung Museum" eingefügt. Während des ersten Kaiserreichs entwickelte sich ein instrumentelles Verhältnis zur Kunst, die in erster Linie als Propaganda die Herrschaft Napoleons stützen sollte.[1236] Dieses Ziel sollte vor allem durch einen besseren Zugang zu Kunstwerken durch die Salons und Museen erzielt werden, wie bereits in Kapitel 3 besprochen wurde. Das französische Beispiel machte Schule, weil es besonders für England und Preußen Vorbildfunktion hatte. Dieser Effekt wird in der Folge an den Beispielen der Restitution der preußischen Kunstwerke von Paris nach Berlin und dem Ankauf der *Elgin Marbles* besprochen. Hierdurch kann die Rolle des Museums bei der Symbolisierung staatlicher Macht innerhalb Europas analysiert werden. Weiterhin sollten Museen auch eine Verbindung zwischen Krone und Untertanen schaffen, die Bilder und Andenken an den Monarchen zu einer Art Reliquie seitens des Untertans werden ließen.[1237]

Die Entwicklung des modernen Museums stellt den letzten wichtigen Strang in der Entstehung des modernen künstlerischen Feldes dar und veranschaulicht dessen Verbindung mit dem Feld der Macht. Die Institution Museum schuf einen dauerhaften öffentlichen Raum für die Objekte der Kunst und der Wissenschaft und professionalisierte den Umgang und die Aufbewahrung von Semiophoren

[1235] Vgl. GStA PK Berlin, I. HA, Rep. 76 alt III, Nr. 9, Bl. 8r.
[1236] Vgl. Beyme, Kunst der Macht, S. 102–107.
[1237] Vgl. Eva Giloi, Monarchy, Myth and Material Culture in Germany: 1750–1950, Cambridge 2011, S. 1–6.

endgültig.[1238] Zu dieser Entwicklung gehörte die Entstehung einer weiteren professionalisierten Gruppe, für die Gustav Friedrich Waagen exemplarisch genannt werden kann. Waagen zeichnete sich durch kunstgeschichtliche Expertise aus, die er mit dem bahnbrechenden Werk „Ueber Hubert und Johann van Eyck" unter Beweis gestellt hatte.[1239] In Berlin hatte er sich, wie weiter oben beschrieben, vor allem durch die Erfassung und Katalogisierung der Sammlung Solly hervorgetan.

Die Etablierung ähnlicher Experten an der Spitze der *National Gallery* dauerte bis zur Ernennung Charles Eastlakes im Jahr 1855 an. Das Berliner Beispiel zeigt, wie mit der Entstehung der Berufsgruppe des Museumsexperten die Künstler innerhalb der neuen Institution Kunstmuseum an Einfluss verloren.[1240] Die Experten schufen den kritischen Diskurs zum Kunstwerk, den die Künstler nicht selbstständig produzieren konnten, weil ihnen für eine objektive Kritik der eigenen Produktion die nötige Distanz fehlte.[1241] Künstler verloren in der Institution Museum an Einfluss, doch sie und ihr Werk wurden zum Forschungsgegenstand

[1238] In seinem Standardwerk zu Entstehung des modernen Museums grenzt Krzysztof Pomian Sammlungsobjekte zu Gegenständen des Alltags folgendermaßen ab: „Mit all diesen Gegenständen hantiert man, durch sie alle werden physische, sichtbare Veränderungen vorgenommen oder sie erleiden sie auch: sie nutzen sich ab. Auf der anderen Seite befinden sich Semiophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit im eben präzisierten Sinn, sondern Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt, die mit einer Bedeutung versehen sind. Da sie ausgestellt werden, um den Blick auf sich zu ziehen, unterliegen sie nicht der Abnutzung", POMIAN, Ursprung, S. 50.

[1239] Vgl. GABRIELE BICKENDORF, Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte". Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck", Worms 1985; FLORIAN ILLIES, Bemerkungen zur preussischen Kunstpolitik. Das Beispiel Gustav Friedrich Waagen, in: PATRICK BAHNERS/GERD ROELLECKE (Hg.), Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück, Stuttgart 2001, S. 180–189.

[1240] Vgl. GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN/ELIAZBETH RIGBY EASTLAKE, Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS., &c. &c, London 1854; KARL FRIEDRICH SCHINKEL/GUSTAV WAAGEN, Die Aufgaben der Berliner Galerie, in: KRISTINA KRATZ-KESSEMEIER (Hg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950, Berlin 2010, S. 26–35. Die Verbindungen zwischen deutscher und englischer Kunstgeschichte und Museumsbewegung bespricht: SAUMAREZ SMITH, The Institutionalisation of Art; PETER MANDLER, Art in Cool Climate. The Cultural Policy of the British State in European Context, in: TIM BLANNING/HAGEN SCHULZE (Hg.), Unity and Diversity in European Culture, Oxford 2008, S. 101–120.

[1241] Bereits Bourdieu beschrieb das Mitwirken der Kunsthistoriker an der Entstehung der Debatte des Kunstwerks: „Dieses Spiel zum Gegenstand machen heißt aber zugleich nicht vergessen, daß die illusio zu eben der Wirklichkeit gehört, die es zu verstehen gilt, und sie samt allem, was sie hervorbringt und am Leben hält – die kritischen Diskurse etwa, die den Wert der Kunst mitproduzieren, den sie bloß zu verzeichnen vorgeben –, in das Erklärungsmodell einbeziehen. Der notwendige Bruch mit der Ruhmrederei, die sich als ‚Nachschöpfung', als Neuausgabe des ursprünglichen ‚Schöpfungsakts' versteht, darf nicht vergessen, daß dieser Diskurs und die von ihm mitgestützte Vorstellung von kultureller Produktion zu den Voraussetzungen der gesellschaftlichen Schöpfung des ‚Schöpfer'-Fetischs gehört und insofern einen unabdingbaren Bestandteil der vollständigen Definition jenes sehr eigenartigen Produktionsprozesses bildet", BOURDIEU, Regeln, S. 364–365.

und hierdurch überhöht. Ein einschlägiges Beispiel hierfür war die frühe Musealisierung einiger Werke der *British School*. In London waren es bspw. die Arbeiten William Hogarths, Joshua Reynolds und David Wilkies, die früh in die Nationalgalerie Eintritt fanden, und in Berlin war es die „Altdeutsche Malerei".[1242] Die Objekte, ihre Reihung und ihre Ausstellung unterstützten die Idee der Nation.

7.1 Musentempel oder der Hort nationaler Erinnerung und Erziehung. Wege zur Gründung von Museen

Typisch für die Gründungsphase und für den ersten Entstehungszeitraum einer Institution war, dass ihre Ziele und ihre Formen nicht klar vorgegeben waren. Auch wenn die Französische Revolution nicht als einziger Zeitraum für die Museumsgründungen bezeichnet werden kann, hatten die Entwicklungen eine Katalysatorfunktion für die anschließende Entfaltung der späteren Museen.[1243] Dass der Begriff Museum gegen Ende des 18. Jahrhunderts keinesfalls trennscharf verwendet wurde, lässt sich insbesondere an den Lexika der Zeit nachvollziehen.[1244] So wurde das Museum auf den Musensitz zurückgeführt. Ein Ort der gelehrten Beschäftigung, der mit einem Kabinett oder Studierzimmer ausgestattet war. Das *Ashmolean Museum* in Oxford wurde als ein bestehendes Beispiel der Verbindung

[1242] So fanden sich bspw. sechs Bilder von Hogarths „Marriage à la Mode", Joshua Reynolds „Portrait of Lord Heathfield" und David Wilkies „The Village Holiday" in der Sammlung, vgl. WILLIAM WHITLEY, Art in England, 1821–1837, Cambridge 1930, S. 70–71.

[1243] Das vorliegende Kapitel soll keineswegs eine Revitalisierung der These anstreben, dass das moderne Museum ein alleiniges Produkt der Französischen Revolution ist. Die Basis für den langen Weg zum modernen Museum wurde schon in den Jahrhunderten zuvor gelegt, wie in jüngster Vergangenheit in zahlreichen Forschungsarbeiten belegt wurde, vgl. SAVOY, Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen, S. 9–26. Savoy nennt vor allem folgende Texte, die die These, dass das moderne Museum erst im 19. Jahrhundert entsteht, revidiert hätten: POMMIER, L'art de la liberté; KLAUS MINGES, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit (Museen, Geschichte und Gegenwart), Münster 1998; THOMAS GAEHTGENS, Das Museum um 1800. Bildungsideal und Bauaufgabe, in: PASCAL GRIENER (Hg.), Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert (Kolloquium am 6./7. Juni 2001 in Zürich), Zürich 2004, S. 137–162. Neben den von Savoy genannten Arbeiten ließe sich noch eine Reihe weitere anführen, bspw. Edward Alexanders Buch „Museums in Motion", das besonders bei der Analyse naturhistorischer Museen lange vor dem 18. Jahrhundert ansetzt: vgl. ALEXANDER, Museums in Motion.

[1244] Zur näheren Definition des Museums, das als äußerst fluide Institution zu beschreiben ist, lässt sich eine Reihe Texte anführen, von denen hier nur eine Auswahl genannt sei: HORST BREDEKAMP, Die endlosen Anfänge des Museums, in: GEREON SIEVERNICH (Hg.), 7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts (14. Mai–29. Oktober 2000 im Martin-Gropius-Bau Berlin: eine Ausstellung der Berliner Festspiele), Berlin 2000, S. 41–46; TE HEESEN, Theorien des Museums; JOACHIM BAUR, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes, in: DERS. (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 15–48.

von Studium und Sammlung angeführt.[1245] Während der Sattelzeit verschob sich die Bedeutung des Begriffs allmählich. Die zum Teil bereits der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen von Fürsten und Herrschern erfuhren eine Neuausrichtung, Museumsneubauten wurden geplant und schrittweise umgesetzt.[1246]

Sowohl Berlin als auch London haben eine späte Entwicklungsgeschichte in Fragen des Kunstmuseums aufzuweisen. Beide hatten seit langer Zeit eine Diskussionskultur, die die Entstehung eines Kunstmuseums einforderte, doch die eigentliche Gründung ließ bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf sich warten. Sie konnten im Vergleich zu anderen europäischen Mächten nicht auf umfassende Sammlungen zurückgreifen, um ein Museum zu gründen.[1247] Andernorts, bspw. in Dresden, wurde durch die ansehnliche Sammlung Augusts des Starken schnell ein Museum für die Allgemeinheit geöffnet. In London hingegen wurde die königliche Sammlung nicht für die Gründung eines Museums freigegeben. Ein Grund hierfür war sicherlich das mahnende Beispiel Charles' I., der als verschwenderischer Kunstsammler galt und dessen Ende auf dem Schafott zur zeitweiligen Abschaffung der britischen Monarchie führte.[1248] Hinzu kam, dass die königliche Sammlung nie wieder einen so beträchtlichen Umfang erreicht hatte, nachdem den nachfolgenden Monarchen das Beispiel Charles I. zeigte, dass Könige die Ausgaben für eine Sammlung möglichst moderat zu halten hatten. Ebenso wurde in

[1245] „Museum Alexandrium, war eine öffentliche Schule, Gymnasium oder Seminarium der freyen Künste und Wissenschaften in der Egyptischen Residenz-Stadt Alexandria. […] Museum Ashmoleanum ist eine sehr merckwürdiges Gebäude in der Stadt Oxfort, der dasigen Universität gehörig. Es führet seinen Namen von Elias Asmole, einem Ritter, der solches vermuthlich erbauet oder der Universität geschenket hat, […] In demselben werden viele rare und sehenswürdige Sachen, als Alterthümer, Naturalien und andere von den besten Künstlern verfertigte Raritäten aufgehoben", JOHANN HEINRICH ZEDLER, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Welche bisher durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden […], Bd. 22, Leipzig 1739, S. 1376–1378. Zwei frühe malerische Entwürfe Karl Friedrich Schinkels und Haller von Hallersteins zum Berliner Museum beziehen sich noch wesentlich auf die Bibliothek von Alexandria als Vorbild. Die antike Institution gab mit ihrer Bibliothek und ihren Sammlungen den Gelehrten das nötige Umfeld zum Arbeiten und galt im 18. Jahrhundert als ein Ideal, das in Diderots Enzyklopädie und Zedlers Universallexikon aufgegriffen wurde, vgl. CHRISTOP MARTIN VOGTHERR, Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft) 39 (1997), S. 50. Zur historischen Semantik des Begriffs Museum vgl. PAULA FINDELN, The Museum. Its Classical Etymology and Renaissacne Genealogy, in: BETTINA MESSIAS CARBONELL (Hg.), Museums Studies. An Anthology of Contexts, Malden 2004, S. 23–50.

[1246] Das moderne Museum hat nicht eine eruptive Geburt durch die Französische Revolution erfahren, sondern findet seinen Ursprung zu einem guten Teil bereits in den fürstlichen Sammlungen der Vormoderne, vgl. SAVOY, Tempel der Kunst, bes. S. 9–26.

[1247] Nach der Hinrichtung Charles I. wurde seine Kunstsammlung verkauft, um die hohen Staatsschulden zu begleichen. Das ausufernde Sammeln von Kunst galt darauf für englische Herrscher nicht als opportun. Zudem erhielt die Nationalgalerie auch später wenig Unterstützung durch den Hof. Als 1869 der Direktor der Nationalgalerie Königin Victoria um Ergänzung bat, nachdem Räume durch den Auszug der *Royal Academy of Arts* frei geworden waren, lehnte sie ab, vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 4–6.

[1248] Vgl. TAYLOR, Art for a Nation, S. 29–61, vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 47–89.

Berlin die Basis der Museumssammlung erst durch den Ankauf der Sammlungen Solly und Giustiniani geschaffen.[1249]

Zum Geburtstag des Preußischen Königs veranstaltete die Akademie am 25. September 1797 einen Festakt. Auf diesem hielt Aloys Hirt eine Grundsatzrede zur Museumsgründung in Berlin.[1250] Diese wird immer wieder als Initiationsmoment der Berliner Museumsdiskussion angeführt. Hirt stellte die Gründung des Museums in eine enge Verbindung mit der Akademie und der Ausbildung der Künstler:

> Durch eine wohleingerichtete Kunstakademie läßt sich allein der ächte Geschmack in seinem Staate fimieren: durch Sammeln, und gutes Aufstellen antiker Monumente sowohl, als vortreffliche Werke der besten Schulen neuerer Zeiten kann allein ein frohes Institut sich heben. Und die zur Verbreitung des Geschmacks nöthigen Künstler, Liebhaber und Kenner bilden.[1251]

Er beschrieb in seiner Rede das allmähliche Wachstum der Kunst und ihre Verbindung zum preußischen Staat und den preußischen Königen aus einer historischen Perspektive. Hierbei kam er zum Schluss, dass mit der Reform der Akademie ein erster großer Schritt getan sei, dass jedoch für eine weitere Entwicklung eine „Vereinigung des königlichen Kunstschatzes“[1252] in der Hauptstadt notwendig sei. Die Monumente sollten durch eine bessere Aufstellung in der Öffentlichkeit bekannter gemacht werden, denn zum Zeitpunkt der Rede waren die Sammlungen zu verstreut und der Besucher war von den Launen zahlreicher Aufseher abhängig, um Einlass zu finden. Diese Ausgangssituation war für Preußen nach Hirt nicht vorteilhaft, denn „man muß öfters sehen, studieren, und vergleichen; man muß danach zeichnen, modellieren, und formen können. Nur so erwacht der ächte Kunstsinn bei einem Volke“[1253]. Hierzu sei in erster Linie ein besserer Zugang zu den Objekten nötig. Hirt argumentierte weiter, dass die Zusammenführung der Sammlung nicht nur für eine bessere Ausbildung der Künstler nötig sei, sondern auch für eine Verbesserung des „Geschmack[s] der Nation“[1254] generell. Denn in der Hauptstadt träfen alle Bürger zusammen, die sich „wechselseitig durch Rivalität aneifern“. Bisher herrsche in diesem Wettkampf die „Ostentation“

[1249] Vgl. VOGTHERR, Königliche Museum, S. 74–95.

[1250] Ausführlich zur Hirts Rede, seiner Position im Staat und seinen Museumsplänen vgl. VOGTHERR, Königliche Museum, S. 13–44.

[1251] ALOYS HIRT, Ueber den Kunstschatz des königlich. preussischen Hauses. Eine Vorlesung. Gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften, den 25 Sept. 1797, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Zur Vorgeschichte der Berliner Museen, Urkunden von 1786 bis 1807, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 49 (1928), S. 72–81. S. 74.

[1252] HIRT, Kunstschatz, S. 75.

[1253] Ebd., S. 76.

[1254] Ebd., S. 80.

vor und nicht der „wirkliche Geschmack“,[1255] sodass die Kunst nur für den Luxus arbeite. In den Debatten zur Errichtung eines Museums wurde der jeweilige Stand der Nachbarstaaten miteinbezogen. Die Institution sollte bereits im Entwurf Hirts nicht lediglich der Ausbildung der Künstler dienen, sondern war als eine Erziehungsmaßnahme für die gesamte Bevölkerung intendiert.[1256]

In London lassen sich hingegen mehrere Markpunkte und viele Versuche einer öffentlichen Institutionalisierung einer Dauerausstellung auf dem Weg zur *National Gallery* konstatieren, die in der vorliegenden Arbeit bereits an verschiedenen Stellen zur Sprache kamen. Einige seien hier kurz rekapituliert: Wilkes Rede vor dem *House of Commons* wurde bereits beschrieben; 1799 offerierte der Kunsthändler Noel Desenfans der Regierung eine Sammlung, die ursprünglich für den polnischen König zusammengestellt worden war. Die Regierung lehnte ab und die Bilder wurden dem *Dulwich College* vor den Toren Londons gestiftet. Mit der *Dulwich Picture Gallery* entstand hier 1814 eine frei zugängliche private Galerie. Die *Royal Academy* verpasste die Chance, die Sammlung Joshua Reynolds anzukaufen, um aus ihr eine Lehr- und Studiensammlung zu machen.[1257] Ebenso wurden die Initiativen von William Buchanan, eine Sammlung zur Errichtung einer Nationalgalerie der Pittadministration im Jahr 1803 zu verkaufen, abgelehnt.[1258] James Barry plädierte als Mitglied der Akademie immer wieder für den Ankauf einer Sammlung:

> I again move, that it be immediately laid out, by a committee appointed for the purpose, in the purchases necessary toward forming such a collection of the materials of study, as may be necessary for the completing the views of the public education in the arts, as well that of the pupils as of the people at large.[1259]

Barrys Vorschläge zum Kauf einer Sammlung durch die Akademie, die in der Folge durch den König und die Öffentlichkeit ergänzt werden sollte, wurden jedoch nie umgesetzt. Ein Grund hierfür war auch, dass Barry die restlichen Mitglieder gegen sich aufbrachte, indem er Interna der Akademie in öffentliche Debatten einbrachte und dafür plädierte, die Pensionsgelder für den Aufbau einer öffentlichen Sammlung zu verwenden.[1260]

[1255] Ebd.

[1256] Vgl. VOGTHERR, Museums, S. 13–34.

[1257] Vgl. TAYLOR, Art for the Nation, S. 29–30.

[1258] Buchanans Initiative wird auch bei Brandon Taylor genannt. Zum genaueren Hergang von Buchanans Anliegen vgl. BRIGSTOCKE, William Buchanan, S. 1–42.

[1259] LETTER FROM JAMES BARRY to Anon., written 5 March 1798, at Castle-Street, London, Source: Fryer, Works of Barry, ii, S. 602–611; this letter was first published in the Appendix to the second edition of A letter to the Dilettanti Society (1799), http://www.texte.ie/barry/view?docId=L_jb_anon_05.03.1798.xml;query=;brand=defaultm (Stand: 01.03.2016).

[1260] Vgl. ebd.

Die kriegerischen Auseinandersetzungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts setzten Semiophoren in einem bis dahin unbekannten Ausmaß in Bewegung. Sie wurden Ausdruck einer neuen staatlichen Ordnung und Macht der Gewinner und Verlierer. Die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege brachten sowohl sakrale als auch bereits musealisierte Objekte auf den Markt, die aus der Welt der Warenkreisläufe entnommen worden waren und nur aufgrund des Konflikts in einen neuen Bedeutungsraum eingebunden werden konnten.

Der Besuch in der „nationalen Weihstätte" Museum sollte staatliche Herrschaft legitimieren und den Untertanen erziehen, wie es sowohl Hirt und Barry als auch Wilke anmerkten. Das Museum wurde so zu einer zentralen Institution, die zur Entwicklung neuzeitlicher Herrschaftspraktiken beitragen sollte. Die zunehmende Verrechtlichung und Bürokratisierung von Herrschaft benötigten eine Symbolisierung und Abstrahierung der Macht, der durch den Bau von Museen Rechnung getragen wurde. Das Museum lässt sich als ein verstetigter Autoritätsanspruch des abstrakten modernen Staates verstehen, dem eine Übernahme der Funktionen der Repräsentation von Herrschaft zuteilwurde, die zuvor durch den Hof ausgeführt wurden.[1261]

7.2 Der Kampf um die Objekte der Kunst

Im untersuchten Zeitraum eigneten sich immer mehr Nationen Semiophoren an. Der französische Kunstraub unter Denon, die Restitution der Siegermächte 1815 und der Kauf der *Elgin Marbles* durch das britische Parlament sind Beispiele für einen Kulturkolonialismus. Der Kunst wurde hier ein nationaler Rang eingeräumt, der, wenn notwendig, unter Gewaltanwendung durchgesetzt wurde. Die angeeigneten Objekte mussten in Frankreich, England und Preußen in einen neuen Kontext – das Museum – eingeordnet werden, der dem französischen Vorbild gleichwertig war. Die Aneignung neuer Objekte mit Symbolcharakter forderte deshalb den Bau einer Institution, die eine professionalisierte Betreuung und Bewahrung des herzustellenden kulturellen Erbes garantierte.[1262] Um die Vorgeschichte der Entstehung des Kunstmuseums und deren Bedingungen für die staatliche Repräsentation zu erläutern, wird die erste und zweite Welle der Rückforderungen der nach Frankreich geraubten Kunstschätze in Kapitel 7.2.1 genauer betrachtet. Nahm Großbritannien hier eher eine passive, vermittelnde Rolle ein, war es Preußens Part, die Kunstwerke und Bücher, die aus dem eigenen Gebiet entwendet wurden, aufzuspüren und zurückzufordern. Die britische Rezeption der preußi-

[1261] Zum Übergang von Monarchie zur Demokratie und zur Entstehung des modernen Verfassungsstaates vgl. REINHARD, Geschichte der Staatsgewalt, S. 406–458.

[1262] Vgl. KRZYSZTOF POMIAN, Museum und kulturelles Erbe, in: GOTTFRIED KORFF/MARTIN ROTH (Hg.), Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. M. 1990, S. 41–64, bes. S. 44–45.

schen Restitution der Kunstwerke stand hingegen in Teilen konträr zum eigenen Handeln. Großbritannien versuchte, durch die Kritik am Handeln anderer Großmächte und durch den zurückhaltenden Kauf einiger Sammlungen eine Position zu gewinnen, in der der Staat eine lediglich flankierende Rolle der Lenkung gegenüber dem *private individual* einnahm.[1263] Großbritanniens symbolische Etablierung im Reigen der „ästhetischen Großmächte" formierte sich u. a. durch den Ankauf der *Elgin Marbles* durch das britische Parlament. Die Ereignisse, die zur Erwerbung der Parthenon-Teile führten, werden deswegen anschließend analysiert und in ihrer Bedeutung für die „Schöpfung" eines symbolischen nationalen Erbes eingeordnet.

7.2.1 Preußische Rückforderungen

Mit der Kapitulation von Paris am 30. März 1814 begann die erste Welle der Rückforderung der Kunstwerke durch die siegreichen Mächte. Die unter der napoleonischen Herrschaft aus besetzten Gebieten geraubten Kunstwerke sollten rückgeführt werden. 1815 gab es weitere Restitutionen der Kunstwerke, die zum Teil unter großem öffentlichem Druck geschahen und unter den „Gewinnern und Verlierern" zu erheblichen Friktionen führten. Das preußische Handeln beruhte auf detaillierter Vorbereitung. So wurde bereits kurz nach der Beschlagnahmung durch Denon eine umfangreiche Liste der entwendeten Kunstwerke erstellt.[1264] Zentrale Figuren in der Debatte um die Rückforderung der Kunstwerke waren Alexander von Humboldt und Aloys Hirt, die beide für die Entstehung des Museums von Relevanz bleiben sollten. Preußen war im Vergleich mit anderen deutschsprachigen Mächten vorerst zurückhaltend mit seinen Forderungen. Bayern und Österreich bemühten sich hingegen bereits früh und äußerst engagiert um die Herausgabe von Kunstwerken und Artefakten.[1265]

Im April 1814 erreichten hessische Experten als erste die Pariser Sammlungen, um die Rückforderungen vorzubereiten. Die Sachverständigen aus Preußen folgten kurz darauf.[1266] Doch aufgrund diplomatischer Bedenken, die restaurierte Monarchie zu schwächen, wurde die Rückführung der Kunstwerke ausgesetzt, und die Kunstsachverständigen mussten sich auf die detektivische Suche nach den jeweiligen Kunstwerken und auf das Verfassen von Listen beschränken. Man wollte die Friedensverhandlungen nicht durch diese Forderungen gefährden. Die deutschen Experten beschäftigten sich daraufhin mit ihren wissenschaftlichen Studien in Paris oder pflegten Kontakte zu französischen Kollegen. Mit der Unterzeich-

[1263] Zur Macht der Kultur als Deutungsrahmen des Nationalen vgl. JAMES SHEEHAN, Introduction: Culture and Power during the Long Eighteenth Century, in: HAMISH SCOTT/BRENDAN SIMMS (Hg.), Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century, New York 2007, S. 1–13.

[1264] Vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 151–153.

[1265] Vgl. ebd., S. 154–159.

[1266] Vgl. ebd., S. 162.

nung des Friedensvertrags am 30. Mai 1814 schien es zunächst so, als würden die europäischen Kunstschätze in Paris verbleiben. Eine mündliche Vereinbarung mit Ludwig XVIII. sicherte Preußen und Österreich die Rückgabe der nicht ausgestellten und in Depots verwahrten Kunstwerke zweiten Rangs zu. Diese wurde jedoch nicht eingehalten, und die französischen Behörden, allen voran der Direktor des *Louvre*, sperrten sich gegen ihre Herausgabe. Nach der „Herrschaft der Hundert Tage" konnte die französische Administration die preußischen Rückforderungen nicht noch einmal zurückhalten. Die Kunstwerke waren zum Spielball der Emotionen geworden und ihre Rückführung bekam einen hohen symbolischen Wert.[1267] Die Forderungen, den in den deutschen Landen und Europa erlittenen Schaden wiedergutzumachen, wurden lauter. In der politischen Zeitschrift „Minerva" von Johann Friedrich Archenholz wurden unter verfassungsrechtlichen Vorsätzen Reparationen gefordert:

> Ein Staat, der widerrechtlich einen ruhigen, durch seine Verfassung in Wohlstand sich befindenden benachbarten Staat angreift, sich nicht allein eines Theils desselben bemächtigt zu dem er gar kein Besitzrecht hatte, sondern sich auch erlaubt durch Kontributionen und Jahre lange Verpflegung raubsüchtiger Heere und habsüchtiger Anführer, das Vermögen und den Erwerb auch des ärmsten Staatsbürgers in Anspruch zu nehmen und auszusaugen, ist verpflichtet, sobald er von dem unterdrückten Staat überwunden worden, nicht allein den sich mit Waffengewalt zugeeigneten Theil des Landes, im ehemaligen blühenden Zustande, herauszugeben, sondern auch alle geforderten Kontributionen und Requisitionen mit Zinsen zu ersetzen.[1268]

In der Gesamtforderung zur Wiedergutmachung der Kriegsschäden waren die Kunstwerke nur ein Posten von vielen, jedoch kam ihnen im Streit zwischen den Mächten ein hoher symbolischer Wert zu. Dieser ergab sich aus der besonders exponierten Stellung, die die Kunstwerke in Paris erhalten hatten. Die Stimmung innerhalb Preußens schlug nach der „Herrschaft der Hundert Tage" um und Reparationsforderungen wurden immer lauter. Den Kunstwerken kam in diesem Klima ein besonderer symbolischer Wert zu. Preußen setzte alles daran, sie möglichst schnell zurückzufordern, damit die Restitutionen nicht Opfer diplomatischer Verstrickungen wurden. Die Organisation der Rückforderung wurde durch General Feldmarschall Blücher Eberhard von Groote übertragen.[1269] Bis Ende Juli 1815 hatte die preußische Armee bereits einen Großteil der Gemälde, die aus

[1267] Zu den Details der Rückforderung der Kunstwerke aus den französischen Sammlungen vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 149–193.

[1268] ANONYM, Was kann und muß jetzt das siegende Deutschland vom besiegten Frankreich nach den billigsten Gesetzen der Gerechtigkeit verlangen?, in: Minerva, Ein Journal historischen und politischen Inhalts, 3 (1815), S. 305–314, S. 307–308.

[1269] Vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 182–185.

Berlin, Potsdam und Köln entwendet worden waren, zurückgeführt.[1270] Die Kunstwerke symbolisierten den Anspruch auf Herrschaft, deren Verlust auf Dauer ein Machtdefizit zur Folge hatte. Die höfische Selbstdarstellung des Herrschers wurde auf die Verfügung und Aneignung über materielle Objekte hohen symbolischen Werts übertragen.

Doch der von Preußen aggressiv verfolgte Anspruch auf die Restitution der Kunstschätze stieß auch bei den Siegermächten nicht auf uneingeschränkte Zustimmung. Die Position, die vom jeweiligen Staat und ihrem Vertreter im Kampf um die Objekte eingenommen wurde, fand meist keine Akzeptanz bei anderen Mächten, wie die britische Reaktion auf Preußens Politik verdeutlicht. Wellington beschrieb in einem Brief an den Viscount Castlereagh die preußischen Ansprüche auf Herausgabe der Kunstwerke am 23. September 1815:

> Prince Blücher would not consent to it, as he said there were pictures in the gallery which had been taken from Prussia, which His Majesty Louis XVIII. had promised to restore, but which had never been restored. I stated the circumstance to the French commissioners, and they then offered to adopt the article with an exception of the Prussian pictures. To this offer I answered that I stood there as the ally of all the nations of Europe, and anything that was granted to Prussia I must claim for other nations. I added that I had no instructions regarding the museum […]. The same feelings which induce the people of France to wish to retain the pictures and statues of other nations would naturally induce other nations to wish, now that success is on their side, that the property should be returned to the rightful owners, and the Allied Sovereigns must feel a desire to gratify them.[1271]

Eine Alleinregelung für die preußischen Kunstwerke wollte Wellington nicht abschließen, sondern eine europäisch einheitliche Linie finden. Hiermit stellte er sich Wellington als vermittelnde Instanz moralisch über Preußen und Frankreich. Frankreich sollte nicht generell als Besiegter ausgeschlossen werden, eine einheitliche Regelung war jedoch schwer umzusetzen, weil nicht alle beraubten Besitzer die nötigen finanziellen Mittel besaßen, um die Kunstwerke zurückzuführen.[1272] Wie umstritten das preußische Vorgehen war, wird in der englischen Rezeption der preußischen Restitutionspolitik deutlich. George Cruikshanks Karikatur „The Departure of Apollo & the Muses – or – Farewell to Paris" (vgl. Abb. 20) nahm Bezug auf kritische Stimmen innerhalb Englands gegenüber der Demontage des

[1270] Vgl. ebd., S. 186–189.

[1271] The Dispatches of Field Marshall the Duke of Wellington, during his various campaigns in India, Denmark, Portugal, Spain the Low Countries, and France, hg. von COLONEL GURWOOD, Bd. 12, London 1834, S. 643–644.

[1272] So profitierte bspw. Ludwig I. von Bayern von diesem Umstand und kaufte einige Bilder in Paris an, vgl. SHEEHAN, Kunstmuseen, S. 100.

Louvre durch die Restitution der Kunstwerke.[1273] In Cruikshanks Bild machen sich einige der bekanntesten Statuen symbolisch selbst auf die Reise: Apollo fährt in einem Wagen, dem Löwen und Pferde vorgespannt sind und in dem einige Musen sitzend oder stehend mitbefördert werden. Auf einem dem Wagen vorgespannten Löwen sitzt Wellington und ruft aus: „Go along Blucher let us haste to restore the stolen Goods."[1274] Hinter dem Wagen geht Herkules mit einer Keule über der Schulter, einen Löwen an einer Leine haltend. Im rechten Bildhintergrund ist ein Portal zu sehen, über dem der Schriftzug „Louvre" prangt. Der König steht im Eingang des *Louvre* und deutet hinter sich auf die davonfahrenden Wagen. Er fragt seinen Minister Talleyrand: „Dear Talley, persuade them to leave us a few of those pretty things for my chambers they will pacify the Deputies & amuse the people."[1275] Talleyrand antwortet seinem König: „I have tried every scheme to retain them but it seems they have at last found us out & are not to be humbugged any longer."[1276] Weiter links lehnt ein Mann aus einem Fenster des Museums, der als Denon zu identifizieren ist. Er ruft den fliehenden Statuen zu: „Don't go yet Ladies & Gentleman Pray Stay with us a little longer. We could keep you forever & shall always regret that we were forc'd to part with you."[1277] In der linken Bildhälfte sind zwei Wagen abgebildet, die sich vom Museum entfernen. Auf den Wagen, die mit den Schriftzügen „Holland" und „Italien" versehen sind, liegen einige nachlässig aufgeworfene Ölgemälde.

[1273] GEORGE CRUIKSHANK, The Departure of Apollo & the Muses – or – Farewell to Paris, London 1815, British Museum Satires 12619, http://www.britishmuseum.org/ (Stand: 10.12.2015); GEORGE CRUIKSHANK, Rückgabe der napoleonischen Beutekunst an die Herkunftsländer, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Inventar-Nr.: Tall.Graf.II,7,12 http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71040320 (Stand: 30.03.2016).

[1274] Ebd.

[1275] Ebd.

[1276] Ebd.

[1277] Ebd.

Abb. 20: George Cruikshank, The Departure of Apollo & the Muses – or – Farewell to Paris, London 1815.

Die zähen Verhandlungen um die Herausgabe der Beutekunst waren bis in die englische Öffentlichkeit vorgedrungen, was Ludwig XVIII. in seiner Position als Herrscher schwächte. Die Verfügung und Aneignung über Semiophoren stand für herrschaftliche Macht. Mit dem Verlust ging eine Abnahme des Renommees einher. Talleyrand und Denon hatten alles probiert, um die Rückgabe der Kunstschätze zu verhindern, doch die alliierten Kriegsgewinner hatten nach der „Herrschaft der Hundert Tage" eine aggressivere Politik zur Herausgabe der Beutekunst betrieben. Gerade diese kritisierte die Karikatur in gewisser Weise, da die abzutransportierenden Kunstschätze nachlässig auf die Wagen aufgeworfen wurden, um in die jeweiligen Herkunftsregionen verbracht zu werden.

Der Inhalt der auf dem Bild dargestellten Szene spiegelte sich in britischen Pressestimmen der Zeit wider: „Our Readers are aware of the violent sensation created in Paris by the encreased bustle in the Louvre, and the apparently sudden determination of all Allied Powers to carry off everything in the shape of plundered art."[1278] Die Niederlage des Gegners war für einige Akteure erst komplett, wenn diesem die Symbole der Macht genommen waren. Es wurden nicht nur

[1278] THE EXAMINER (London, England), Sunday, October 15, 1815; Issue 407, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

Kunstwerke rechtmäßig restituiert, sondern auch neue Stücke erbeutet. In der zeitgenössischen britischen Rezeption lässt sich bezüglich der Restitution der Kunstwerke zusammengefasst ein zwiespältiges Bild erkennen. Kritisiert die eine Seite die Vehemenz und eine mögliche Beschädigung der Semiophoren bei der Rückgabe an ihren Ursprungsort, verweist die andere darauf, dass sie nie in französischen Besitz übergangen seien und die Rückführung das Recht der Gewinner sei. Herrschaftliche Gewalt wurde in der Verfügung über Kunstobjekte unmittelbar, besonders dann, wenn diese im Krieg den Eigentümer wechselten. Sobald sie im *Louvre* ausgestellt wurden, erhielten die Objekte eine europäische Öffentlichkeit.[1279] Ihre Verfügung durch staatliche Instanzen wie das Militär oder das Museum lässt einen Machtanspruch sichtbar werden. Die Restitution und Ausstellung der Kunstwerke zeigten den Sieg über Frankreich besonders deutlich.

Einige der Glanzstücke der restituierten Bilder wurden in der Berliner Akademieausstellung zusammen mit den von General Gebhard von Blücher erbeuteten französischen Kunstwerken ausgestellt.[1280] Die Einnahmen der Ausstellung sollten Kriegsinvaliden zugutekommen.[1281] Schadow beschrieb die Vorbereitungen der Ausstellung in seinen Memoiren:

> Am 30. September erhielt die Akademie eine Antwort vom Fürsten Blücher aus Caen, worin derselbe die Ausstellung der von ihm eroberten Gemälde genehmigte, worunter Napoleon zu Pferde von David und das noch viel wertvollere von Gérard, vorstellend Madame Murat mit ihren Kindern.[1282]

Die von Blücher entwendeten Bilder Napoleons und seiner jüngsten Schwester wurden in der Berliner Ausstellung zu Trophäen des siegreichen Preußens. Am 21. Oktober desselben Jahres kam Friedrich Wilhelm III. aus Paris zurück. Die Wiederankunft des Königs wurde mit einem Volksfest gefeiert, ebenso wie die Ausstellung der erbeuteten und restituierten Bilder. Schadow berichtete ebenso hiervon:

> Am 2. November kam der König in die Akademie. Die von Paris zurückgekehrten Kunstwerke waren mit aufgestellt; etwas später traten ein der Erbprinz von Weimar mit der Großfürstin Katharina. Der König sagte, er wolle die Beschaffenheit der Bilder sehen. Die französischen Bilder, dem

---

[1279] Die Verflechtung des *Louvre* mit der europäischen Öffentlichkeit wird in Kapitel 3.3 der Arbeit näher behandelt.

[1280] Vgl. SHEEHEN, Kunstmuseum, S. 113; VOGTHERR, Königliche Museum, S. 74–80; WOLF, Beutekunsttransfers. Eine andere Kunstgeschichte, S. 116–125. Blücher hatte die neueren Kunstwerke der französischen Schule in Saint-Cloud erbeutet, wo auch einige Bilder der königlich preußischen Sammlung mit Waffengewalt abgepresst wurden, vgl. SAVOY, Kunstraub, S. 188.

[1281] Vgl. ANONYM, Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden […] und zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes […] öffentl. ausgestellt sind. Berlin 1815.

[1282] SCHADOW, Kunstwerke und Kunstansichten, Bd. 1, S. 107.

> Fürsten Blücher angehörig, mehrenteils Porträts von Damen aus der Familie Bonaparte.[1283]

Der Besitz der Insignien der französischen Macht durch einen preußischen General und Kriegshelden bedeutete eine völlige Niederlage Frankreichs und die Umdeutung der Kunstwerke. Hirt äußerte in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung den Wunsch, dass man die Bilder nicht wieder separiere und sie in einem Museum zusammenführe. Hirt schloss seine Einleitung mit der Anmerkung, dass die wahrhafte Größe eines Volkes sich nicht nur in seiner militärischen Macht niederschlage, sondern auch in der Entfaltung der Wissenschaft und Kunst:

> Die Zeit hat uns über manches belehrt, und man hat sich lebhafter als je überzeugt, daß sich zu dem Waffenruhm die Wissenschaft und die Kunst gesellen müsse, um einem Volke das wahre Gefühl seiner Würde zu geben. Wir hoffen: denn wir haben einen König, der uns nie in unsern gerechten Erwartungen täuschte.[1284]

Eben dieser Ruhm der Kunst konnte nach Auffassung Hirts und vieler seiner Zeitgenossen in Berlin erst durch die Eröffnung eines Museums zum Ausdruck kommen. Doch bevor es zum Bau eines solchen kam, wollte Hirt beweisen, dass die Berliner Expertise in Fragen der Kunst bereits in vielerlei Hinsicht der Pariser Konkurrenz überlegen war. Hierzu gab er seine Kritik an der Ausstellung des „Jüngsten Gerichts" aus der Danziger Pfarrkirche St. Marien, welche ohne eine klare Zuordnung der Provenienz erfolgt war:

> Dieses Altarbildniß, mit zwei Flügelthüren, war bekannt unter dem Namen, Johannes von Eyck; man vermeinte die Trefflichkeit des Bildes hoch zu preisen, indem ihm der Name des Erfinders der Oelmalerei beigelegt wurde. Der Herr Denon, dessen Auftrag es war dergleich aufzuspüren, eilte nach Einnahme der Stadt Danzig, sich dieses Bildes zu bemeistern, schickte es sogleich nach Paris, von wo es nun als Siegesdenkmal vaterländischer Tapferkeit, wieder heimkehrt. In Frankreich wurde diesem Bilde auch kein anderen Name gegeben, ob wohl sie das Gelegenheit hatten, es mit denen noch vorhandenen, unbezweifelten Bildern des Johann und Hubert van Eyck zu vergleichen. Hier war nach Anblick des Bildes, die Künstler- und Kennermeinung: daß es nicht von denen van Eyck seyn könne.[1285]

In Hirts Ausführung zum Danziger Altarbildnis wird deutlich, dass nicht nur die Verfügung über Kunst als politische Macht interpretiert wurde, sondern auch deren korrekte kunsthistorische Einordnung. Frankreich hatte zwar die Objekte geraubt, doch die historisch richtige Einordnung und ihre Wiederkehr zeigten

[1283] Ebd., S. 107–108.

[1284] ALOYS HIRT, Über die diesjährige Kunstausstellung auf der königlichen Akademie, Preis 2 Gr. Cour. Zum Besten der verwundeten Krieger, Berlin 1815, S. 24.

[1285] Verzeichniß Kunstwerken, Tapferkeit der vaterländischen Truppen, S. 1–2.

„wahre" Macht und trugen zum Nationsbildungsprozess bei. Die preußischen Kriegsrestitutionen waren für das 1806 geschlagene Preußen eine wichtige Bestätigung des Sieges über den Gegner. Infolgedessen mussten die Kunstwerke in eine Ordnung gebracht werden, die die zivilisatorische Macht ihres Besitzers unterstrich. Die Kriegsbeute Blüchers sollte darüber hinaus das Erstarken der preußischen Armee und ihren Sieg über Frankreich manifestieren. Preußens Weg von einem besetzten Staat zur Siegesmacht war ein anderer als der Großbritanniens, aber auch hier wurden Semiophoren als symbolische Konstanten genutzt, um neue globale Macht in einem öffentlichen Ordnungssystem auf Dauer zu stellen.

7.2.2 Die *Elgin Marbles*

Obwohl die preußischen Restitutionen in Großbritannien kritisch betrachtet wurden, kam es vermehrt zum staatlichen Engagement beim Kauf, bei der Verwaltung und der Ausstellung repräsentativer Kunst. Die britische Haltung zum staatlichen Kauf repräsentativer Objekte der Kunst lässt sich an der Überführung der *Elgin Marbles* darlegen. Thomas Bruce, *Lord of Elgin,* wurde 1799 zum Botschafter von Konstantinopel ernannt.[1286] Die Herrschaft des Osmanischen Reichs über Griechenland eröffnete Elgin den Zugang zu griechischen Antiken. Besonders nach dem englischen Sieg über französische Truppen in Ägypten konnte Elgin großzügige Zugeständnisse für seinen Zugang zum Parthenon auf der Akropolis erlangen, weil England eine bedeutende Macht in der Region wurde und so gegenüber dem Osmanischen Reich erheblich an Einfluss dazugewonnen hatte.[1287] 1801 ließ Elgin umfangreiche Teile des Parthenons entfernen und nach London transportieren. Der aufwendige Transport der Skulpturen und Fragmente der Akropolis erstreckte sich über mehrere Jahre. In den Jahren 1808 und 1810 präsentierte Elgin erste Teile der Stücke der britischen Öffentlichkeit. In der Londoner Kunstwelt sorgten die Skulpturen bereits für Aufsehen, bevor sie dem *British Museum* angeboten wurden. Trotz der vorwiegend positiven Rezeption gab es auch Stimmen, die die Skulpturen als über die Maßen idealisiert ansahen. Besonders der schlechte Zustand durch jahrhundertelange Korrosion wurde wiederholt bemängelt. Durch seine 1808 vollzogene Scheidung befand sich Elgin in einer finanziell schwierigen Lage und warb früh für den Ankauf der Arbeiten durch den briti-

[1286] Zu Elgins eigener Version der Ereignisse vgl. THOMAS BRUCE ELGIN, Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece, London 1815. Eine frühe und sehr materialreiche Studie wurde 1916 publiziert, vgl. A. H. SMITH, Lord Elgin and his Collection, Journal of Hellenic Studies, Bd. 36, 1916, S. 163–372. Eine lebhafte, umfangreiche Schilderung der Ereignisse findet sich in: WILLIAM ST. CLAIR, Lord Elgin & the Marbles. The Controversial History of the Parthenon Sculptures, Oxford 1998. Zur Rezeption der Elgin Marbles: MARC FEHLMANN, Casts and Connoisseurs, the Early Reception of the Elgin Marbles, in: Apollo, the International Art Magazine 165 (2007), S. 44–51.

[1287] Vgl. GREAT BRITAIN, PARLIAMENT, HOUSE OF COMMONS, Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin's Collection of Sculptured Marbles, London 1816, S. 1–2; SMITH, Lord Elgin and his Collection, S. 163–169.

schen Staat.[1288] Um einen möglichst hohen Preis für die Parthenon-Teile zu bekommen, bemühte er sich, die Arbeiten ausreichend bekannt zu machen, und involvierte führende Künstler der Zeit in sein Unterfangen. Es erschien naheliegend, um die Gunst Benjamin Wests zu werben. Als Präsident der *Royal Academy* war West ein anerkannter Experte des Feldes:

> My request to you is that you would have the goodness of making any sketches from the subject in my museum, in the view of pointing out, how far, either individuality or in Groups, they may be worthy of being imitated in painting. For this purpose the museum will be open to you all times.[1289]

Dieses Engagement stellte sich als überaus lohnend heraus, weil West den Objekten einen hohen kunsthistorischen Wert beimaß und seine Expertise in den Bericht für das Parlament einbezogen wurde.[1290] In seinem Brief an Elgin äußerte er sich überschwänglich zum Wert der Sammlung und den Möglichkeiten, die sie der englischen Gesellschaft und Kunst eröffnen würden:

> I have found in this collection of sculpture so much excellence in art, which is applicable to painting as well as to sculpture, & a variety so magnificent & boundless that every branch of science, connected with the fine arts, cannot fail to acquire something from the collection. Your lordship having brought these treasures of the first & best age of sculpture and architecture in London has found a new Athens for the emulation and example of the British student. […] your lordship must be remembered by the present & be recorded by these to come, as Benefactor who has conferred obligations not only upon a profession; but upon a nation […] As you having rescued from the devastation of ignorance, & the unholy rapine of barbarism, those unrivalled works of genius, to be preserved in the bosom of your country.[1291]

Neben dem Lern- und Studieneffekt der Sammlung wurde sie daher bereits früh als ein nationales Anliegen betrachtet. Die Aneignung der griechischen Kulturgüter und ihre Rettung vor dem scheinbar sicheren Verfall machten Elgin in den Augen einiger seiner Zeitgenossen zum Retter und Förderer der Kunst, der Ruhm und Ehre der englischen Nation mehre. Andernorts wurde Elgins Abtragung der Objekte als Akt der Barbarei verurteilt: „During my first tour to Greece I had the inexpressible modification of being present when the Parthenon was despoiled of its finest sculpture, and when some of its architectural members were thrown to

[1288] Vgl. FEHLMANN, Casts, S. 45–48.

[1289] BRITISH LIBRARY, H. Letter of Thomas Bruce, Earl of Elgin, to Benjamin West, giving him permission to make any sketches from subjects in his museum, Add Ms. 36297.

[1290] „Questions sent to the president of the Royal Academy, his Health not permitting him to attend the Committee; with his answers thereto", Report from the Select Committee, S. 148–154.

[1291] BRITISH LIBRARY, ADD MS. 36297, S. 31–34.

the ground."[1292] Bereits den Zeitgenossen war bewusst, dass die Aneignung der Parthenonskulpturen durch Elgin zu ihrer Zerstörung beigetragen hatte. Doch trotz der Schäden am Gebäude beschrieb Dodwell die Aneignung der *Elgin Marbles* als einen Gewinn für England, da sie die schönen Künste im Land fördern würden.[1293]

Ein bekannter Gegner der Ausfuhr der *Elgin Marbles* war George Gordon Byron. Zuerst war Byron gleichgültig bis ablehnend gegenüber Elgins Projekt eingestellt und bezeichnete die Anhänger lediglich als „Phidian freaks", doch durch seine auf der *Grand Tour* erwachte Griechenlandleidenschaft wurde er zum erbitterten Gegner Elgins. Er schrieb einige Gedichte, die Elgin direkt angriffen. Das 1815 publizierte „Curse of Minerva" ließ nicht nur Minerva als Rachegöttin auftreten, die die Tempelschänder zur Rechenschaft zog, sondern griff auch Elgins Eheprobleme und gesundheitlichen Unzulänglichkeiten an.[1294]

Die eigentliche Debatte um den Ankauf der Skulpturen begann jedoch erst mit dem durch das *House of Commons* eingesetzten Auswahlkomitee im Jahr 1816.[1295] Der Krieg gegen Frankreich hatte größere Investitionen von staatlicher Seite verhindert. Der Sieg über Frankreich hatte es ermöglicht, neue Ausgaben zu tätigen und antike Skulpturen zu erwerben, die London in eine Traditionslinie mit dem antiken Griechenland in der Zeit des Perikles stellen sollten. England hatte mit Waterloo seine Schlacht bei Marathon geschlagen und durch die symbolische Aneignung der Skulpturen ein neues Zeitalter der Demokratie und Prosperität eingeläutet, das mit der Zeit des Perikles verglichen wurde.[1296] Das *Select Commitee* des *House of Commons* hatte die Aufgabe, den Wert der *Elgin Marbles* zu ermitteln. So war es vorerst fraglich, ob die Sammlung angekauft werden sollte und welcher Preis für sie zu bezahlen sei. Zur Wertermittlung konzentrierte sich das Komitee auf vier Fragen: unter welchen Befugnissen die Sammlung durch Elgin angekauft wurde, unter welchen Bedingungen Elgin diese Befugnisse erlangte, wie hoch der Wert der Sammlung für die englische Gesellschaft und wie hoch der rein monetäre Wert der Sammlung einzuschätzen sei.[1297] Um den ersten Punkt zu klären, stützte sich das Komitee vornehmlich auf Zeugenaussagen, da sie nicht die Gelegenheit bekamen, den Wortlaut der Vereinbarung zwischen Elgin und den Offizi-

[1292] EDWARD DODWELL, A Classical and Topographical Tour through Greece, During the Years 1801, 1805 and 1806, Bd. 1, London 1819, S. 322.

[1293] DODWELL, Classical, S. 322–323.

[1294] CHRISTOPHER CASEY, „Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time", Britain, the Elgin Marbles, and the Post-Revolutionary Hellenism, in: Foundations, 3 (2008), S. 31–64, hier S. 38–41.

[1295] Vgl. FEHLMANN, Casts, S. 48–49.

[1296] Vgl. IAN JENKINS, Athens Wiedergeburt in der Nähe des Pols. Athen und die Idee der Freiheit, in: FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11. 1992). Recklinghausen 1992, S. 143–153, hier S. 147–149.

[1297] Vgl. Report from the Select Committee, S. 1.

ellen des Osmanischen Reichs einzusehen. Das Protokoll führte als wesentlichen Zeugen für Elgins Vereinbarungen Dr. Hunt, den Geistlichen der britischen Botschaft, an. Dieser habe Elgin beim Vertragsabschluss begleitet und bestätigte:

> That in order to show their particular respect to the Ambassador of Great Britain, the august ally of the Porte, with whom they were now and had long been in the strictest alliance, they gave to his Excellency and to his Secretary, and the Artists employed by him, the most extensive permission to view, draw, and model the ancient Temples of the idols, and the sculptures upon them, and to make the excavation, and to take away any stones that might appear interesting to them.[1298]

Elgin habe darauf in Auftrag gegeben, einige der Skulpturen abzutragen. Die osmanische Regierung habe dieses Verhalten gebilligt und es habe auch eine Rettung der Gegenstände bedeutet, da ohne sein Vorgehen ein guter Teil des Parthenons von Touristen abgetragen oder von Soldaten für Schießübungen genutzt worden wäre.[1299] Elgin versuchte früh, der politischen Führung Englands den Nutzen seiner Sammlung für die englische Kunst und Nation näherzubringen. Er wandte sich u. a. an William Pitt den Jüngeren, William Wyndham Grenville und Henry Dundas, doch seine Offerten liefen ins Leere.[1300] Auch wenn er nicht im Auftrag des englischen Staates handelte, wurde klar, dass er seine umfassende Genehmigung zum Abtrag der Statuen nur durch seine exponierte Stellung als britischer Botschafter zugesprochen bekommen hatte. Diese Einschätzungen deckten sich mit den Aussagen einiger britischer Reisender, die die Akropolis und die Begebenheiten vor Ort gesehen hatten und hierzu befragt wurden. George Hamilton Gordon, der *Earl of Aberdeen*, sagte hierzu vor dem *Select Committee* aus:

> The Earl of Aberdeen, in answer to inquiry, whether the authority and influence of a public situation was in his opinion necessary for accomplished the removal of the Marbles, answered, that he did not think a private individual could have accomplished the removal of the remains which Lord Elgin obtained.[1301]

Aberdeens Aussage fand Entsprechung in historischen Beispielen. Der französische Botschafter, Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, bekam eine ähnliche Genehmigung.[1302] Für den Ankauf der Sammlungen wurden mehrere Experten befragt. Unter ihnen befanden sich u. a. einige Künstler wie Joseph Nollekens, John Flaxman und Sir Thomas Lawrence, aber auch der bekannte englische *Connaisseur* Richard Payne Knight. Die Künstler sprachen sich in erster

[1298] Ebd., S. 4.
[1299] Vgl. ebd., S. 5.
[1300] Vgl. SMITH, Lord Elgin and his Collection, S. 166.
[1301] Report from the Select Committee, S. 7.
[1302] Vgl. ebd., S. 7.

Linie für den Ankauf der Sammlung aus.[1303] Das politische Gremium und die Befragung von Experten dienten dazu, sie in ihrem historischen, ökonomischen und politischen Wert zu verorten. Der Bildhauer John Flaxman ordnete die Bilder in die Zeit des Perikles ein:

> I have every reason to believe that they were executed by Phidias, and those employed under him, or the general design of them given by him at the time the Temple was built; as we are informed he was the artist principally employed by Pericles and his principal scholars, mentioned by Pliny, Alcamenes, and about four others immediatley under him; […] I believe they are the works of those artists; and in this respect they are superior almost to any of the works of antiquity.[1304]

Die eindeutige Provenienz der Objekte machte sie wertvoll. Durch die Zentralisierung des Unternehmens im Museum und dem politischen Auftrag erhielten sie neben dem historischen einen politisch repräsentativen Wert hinzu. Die Musealisierung der Skulpturen wurde so zu einer nationalen Aufgabe. Weiterhin wurde Flaxman befragt, welcher Nutzen von den Arbeiten für die Nation und Öffentlichkeit ausgehen würde: „Do you think it of the great consequence to the progress of art in Britain, that this collection, should become the property of the public? – Of the greatest importance I think; and I always have thought so as an individual.“[1305] Kunst wurde zur nationalen Aufgabe. Die Vertreter der britischen Kunst hatten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts darum gekämpft, dass ihr Feld von staatlicher Seite unterstützt wurde, was nun zunehmend geschah.

Ein Großteil der Künstler und Kenner ordnete die Objekte zeitlich in die griechische Antike ein. Richard Payne Knight fällte ein anderes Urteil, indem er die Statuen der Zeit Hadrians zuwies. Dadurch schadete er seinem Ruf als Kenner empfindlich. Knight wurde am 6. März 1816 durch Henry Bankes im Vorsitz befragt. Er bezeichnete die besten Arbeiten der Sammlung lediglich als zweitrangig und beanstandete besonders den Zustand der Objekte, die durch starke Korrosion erheblich an Wert verloren hätten.[1306] Schlussendlich kam er zu einem vernichtenden Urteil über die Sammlung: „Have those statues which have lost their surface, suffered materially as models to artists? – Very greatly I think.“[1307] Diese Fehleinschätzung bedeutete einen Sieg für die Künstler der Akademie, und Knight wurde sogleich bei den Einladungen zum Dinner der Akademie übergangen.[1308]

[1303] So wurde Joseph Nollekens von Henry Bankes im Vorsitz des Komitees am 4. März 1816 befragt: „What is your opinion of those Marbles, as to the excellency of the work? – They are very fine; the finest things that ever came to this country“, ebd., S. 67.

[1304] Ebd., S. 71.

[1305] Ebd., S. 74.

[1306] Vgl. ebd., S. 92–98.

[1307] Ebd., S. 100.

[1308] Vgl. CLAIR, Lord Elgin & the Marbles, S. 254.

In der parlamentarischen Debatte zum Fall Elgin im Juni 1816 mischten sich eine ganze Reihe weiterer Bedenken, die gegen den Ankauf der Sammlung sprachen. Die finanziell schwierige Lage des Landes nach dem Krieg sprach gegen größere Ausgaben für die Sammlung. Elgin verlangte die hohe Summe von 74 000 £, um seine Ausgaben zu decken. Außerdem waren einige Parlamentsmitglieder der Meinung, dass die Skulpturen nicht nach England gehörten. Sie wollten sie nach Griechenland zurücksenden. Doch dies hätte, darin stimmten viele Zeitgenossen überein, sie weiter beschädigt und wäre ein kultureller Verlust für England gewesen, sodass die Skulpturen schließlich für 35 000 £ vom Parlament angekauft wurden.[1309] Zur Debatte am 7. Juni lag den Parlamentariern der Bericht des *Select Committee* vor, und nach einer ausführlichen Diskussion wurde der Kauf beschlossen.[1310]

Die Erwerbung der *Elgin Marbles*, die Restitution der preußischen Kunstwerke und der Raub der französischen Arbeiten wurden jeweils als staatliche Aufgaben verstanden, die durch das Parlament, das Militär, staatliche Bedienstete und Experten wie Künstler und Antiquare vollzogen wurden. Die nun akquirierten und bewerteten Objekte mussten darauf in das System „Museum" eingefügt werden, damit die an die Objekte gestellten Erwartungen überhaupt erfüllt werden konnten. Die im direkten Anschluss an den Sieg der alliierten Truppen über Frankreich erfolgten Restitutionen und Ankäufe von Sammlungen wurden u. a. vollzogen, um ein neues Machtgefüge in der Verteilung der Semiophoren abzubilden. Doch um die neue Position der Sieger langfristig sichtbar zu machen, musste sie in ein Ordnungs- und Verwaltungssystem eingefügt werden, das sie der Öffentlichkeit zugänglich machen sollte. Der wirtschaftliche Nutzen der Objekte wurde von zahlreichen Akteuren des künstlerischen Feldes in Berlin und London propagiert, doch er konnte aufgrund des finanziellen Aufwands und der Notwendigkeit einer zeitlichen Verstetigung nur vom Staat umgesetzt werden. Eine Reihe günstiger Konstellationen führte dazu, dass die Idee des Museums in den folgenden Jahrzehnten in die Praxis gesetzt wurde. Der Ankauf und die Rücküberführung bewahrenswerter Objekte forderten nun eine professionalisierte Organisation, die sich der Verwaltung der Semiophoren widmete. Wie eng waren die ersten Museen mit der Politik und der Kunst verknüpft?

7.3 Die Gründung der *National Gallery*

Die englische Debatte um den Bau einer Nationalgalerie wurde im Frühjahr des Jahres 1823 neu entfacht. Die Spende eines Teils der Bibliothek Georgs III. durch seinen Sohn und Nachfolger Georg IV. stellte das *British Museum* vor Platzpro-

[1309] Vgl. MARY BEARD, The Parthenon, Cambridge 2002, S. 155–161.
[1310] Vgl. SMITH, Lord Elgin and his Collection, S. 322; CLAIR, Lord Elgin & the Marbles, S. 254–256.

bleme.[1311] Diese wurden zum Anlass für eine Diskussion innerhalb des *House of Commons*, die eine generelle Neuordnung der Sammlungen des *British Museum* in räumlicher und systematischer Hinsicht anregte. Bei zahlreichen Mitgliedern des Parlaments galt das *British Museum* nicht mehr als ausreichend repräsentativ für die Aufbewahrung der wichtigsten britischen Sammlungen. So plädierte bspw. John Wilson Croker, der erste Sekretär der Admiralität der britischen Marine, für eine Neugestaltung des Museums:

> He thought the British Museum a very ill-contrived; inconvenient, insecure building, and wished very much to remove the Museum from its present situation. The library now in the Museum he was content to leave there; but, for the models and pictures, which ought to stand the public eye and aid the public taste, Russell-street was not the proper place of deposit. If the House would build up the wing of Somerset-house and suffer the model and paintings to be thrown open there, it would do that towards forming a public taste of science, which could never be effected by mere purchase of the works themselves.[1312]

Crokers Vorschlag sah eine engere Zusammenführung der Kunstsammlungen und der *Royal Academy of Arts* vor, wie sie mit dem Neubau der *National Gallery* von 1838 auch einige Zeit später verwirklicht wurde. Auch wenn die Meinungen, wo die neuen Kunstwerke zu platzieren waren, im Parlament stark divergierten, war man sich doch darüber einig, dass mehr Platz für die Londoner Sammlung geschaffen werden müsse. Einer der Wortführer dieser Gruppierung war Charles Long, der sich bereits beim Kauf der *Elgin Marbles* hervorgetan hatte. Long hatte zahlreiche Angebote für hohe politische Ämter ausgeschlagen und konzentrierte sein Engagement auf die Kunst.[1313] Als Trustee des *British Museum* und einer der führenden Mitglieder der *British Institution* war er gut in der Londoner Kunstwelt vernetzt. Er brachte die Sammlung Sir George Beaumonts in die Diskussion ein, die dem britischen Staat bereits seit einigen Jahren unter der Bedingung offeriert wurde, dass sie angemessen untergebracht werde.[1314] Die englischen Politiker hatten die Hoffnung, dass zahlreiche Sammlungen an den Staat gestiftet werden würden. Die Spender hatten hierdurch die Chance, ihre Sammlungen über die Dauer

---

[1311] Vgl. ANDERSON, British Museum, S. 67.

[1312] Hansard, Commons Sitting, British Museum, 1. July 1823, Vol. 9 cc1357–61, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1823/jul/01/british-museum (Stand: 08.12.2015).

[1313] Vgl. HOWARD COLVIN, Long, Charles, Baron Farnborough (1760–1838), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2013, http://www.oxforddnb.com/view/article/16962 (Stand: 25.07. 2016).

[1314] Charles Long brachte diesen Aspekt bereits in die Parlamentsdiskussion mit ein: „Room was certainly wanted; for Sir George Beaumont had offered his collection to the Museum, and it has been declined, for want of a place to put it in", Hansard, 1. July 1823.

ihres eigenen Lebens zu erhalten und darüber hinaus als wohltätiger Stifter und aufopferungsvolles Mitglied der Gemeinschaft in Erinnerung zu bleiben.[1315]

Die Sammlung der Nationalgalerie sollte daher nicht durch umfangreiche Neuankäufe, sondern durch die Stiftung von privaten Sammlungen an den Staat erweitert werden. Neben Long machte der junge George Agar-Ellis durch sein Engagement für die Etablierung einer Nationalgalerie auf sich aufmerksam:

> He defended the committee of the Museum, from the reflections cast upon them by the secretary of the Admiralty, whose amendment he should oppose. He praised the noble and patriotic gift of Sir G. Beaumont. The collection of Mr. Angerstein would be sold in the course of next year, and if not looked after, would very probably go out of the country.[1316]

Damit waren bereits im Juli des Jahres 1823 die wesentlichen Sammlungen und Akteure in der öffentlichen Diskussion bekannt, die zur Gründung der Londoner Nationalgalerie beitragen sollten. Die parlamentarische Debatte zur Reorganisation der britischen Sammlungen wurde im Frühjahr 1824 erneut aufgenommen, doch zuvor bemühten sich einige Mitglieder des Parlaments, dass die Sammlung nicht, wie befürchtet, auf den Kontinent verkauft wurde.[1317] Dass der private Verkauf der Sammlung oder ihre Zerschlagung eine reale Gefahr darstellte, bewiesen die zahlreichen Beispiele aus der Vergangenheit, bei denen es Großbritannien versäumt hatte, einen Grundstock für eine Nationalgalerie zu legen. Die Liste der verpassten Chancen reicht von der Houghton-Sammlung Walpoles, die an Katharina die Große verkauft wurde, über die Versteigerung der Sammlung Joshua Reynolds bis zur Ausschlagung von Noel Desenfans Angebot, seine Sammlung an den britischen Staat zu vermachen.[1318] Mit dem Tod John Julius Angersteins ging die Verwaltung der Sammlung an dessen Sohn John und an die beiden Testamentsvollstrecker Andrew Henry Thomson und Sir George Martin über.[1319] Ein

---

1315 Vgl. REHBERG, Schatzhaus, Wissensverkörperung, S. XII.

1316 Ebd.

1317 Vgl. TWIST, Widening Circles, S. 192–211.

1318 Reynolds hatte gegen Ende seiner Karriere der *Royal Academy* vorgeschlagen, seine Sammlung von mehr als 1000 Objekten für das Studium von Künstlern der Organisation zu verkaufen. Nachdem die Sammlung an seine Nichte vererbt wurde, kam es in zahlreichen Auktionen zu der schrittweisen Veräußerung. Am 26. Mai 1794 wurde bspw. durch A. C. de Poggi verkauft. Die Sammlung Reynolds war weitaus umfangreicher als die später erworbenen Sammlungen Beaumonts und Angersteins, vgl. ANTONIO POGGI, Sir Joshua Reynolds Deceased, Sale Catalog Br-A4635, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015); CAMPBELL, Pictures for the Nation, S. 38–44, S. 192–209. Auch zur Entstehung der *Dulwich Picture Gallery* aus der Sammlung Noel Desenfans und Francis Bourgeois wurde bereits geforscht: GILES WATERFIELD (Hg.), Palaces of art. Art galleries in Britain, 1790–1990 (Dulwich Picture Gallery, 27th November 1991-1st March 1992, the National Gallery of Scotland, 12th March-3rd May 1992), London 1991; CAMPBELL, Pictures for the Nation, S. 109–155.

1319 Vgl. TWIST, Widening Circles, S. 192; W. G. CONSTABLE, The Foundation of the National Gallery, in: The Burlington Magazine, 44,253 (1924), S. 158–172.

wesentlicher Teil des Vermögens, welches Angerstein hinterlassen hatte, materialisierte sich in seiner Kunstsammlung. Diese sollte nicht unter ihrem eigentlichen Marktwert verkauft werden. Um ihren Wert zu schätzen, wurde Thomas Lawrence als Fachmann hinzugezogen. Lawrence empfahl, die Sammlung zu katalogisieren. Diese Aufgabe übernahm John Young, der als Keeper der *British Institution* für die alltägliche Administration der Organisation verantwortlich war.[1320]

Bis die Sammlung an den britischen Staat verkauft wurde, musste noch einige Überzeugungsarbeit geleistet werden. Denn zu diesem Zeitpunkt war ihr Schicksal keinesfalls klar. Sowohl der Verkauf ins Ausland als auch die Zerschlagung der Sammlung durch die Veräußerung über eine Auktion standen zur Diskussion.[1321] Lawrence setzte sich beim Nachkommen Angersteins dafür ein, dass die Sammlung in den Besitz des englischen Staates überging:

> I do most sincerely think that you should not ask less than £ 70,000 from the Prince of Orange, and as sincerely do I pray and implore that at that price he may not have them. At least, before they are sold, as just patriotism and duty to our country, they should be offered for a less sum to the Government – to Lord Liverpool. Ever most truly yours, but at this moment with great anxiety and dread![1322]

Der Ankauf durch den Staat war nicht erst durch die Budgetrede Frederick Robinsons im Februar 1824 beschlossen worden, wie Jonathan Conlin im 2006 erschienen Überblickswerk schreibt, sondern wurde bereits im Jahr zuvor informell abgewickelt.[1323] Ein Brief des Premierministers Lord Liverpool an die Duchess of Devonshire vom September 1823 weist darauf hin, dass der Premier schon früher die Notwendigkeit gesehen hatte, ein Museum einzurichten.[1324] Liverpool hoffte auf weitere Stiftungen von Sammlungen, nachdem der erste Grundstock für ein Kunstmuseum gelegt worden war. Kurze Zeit später nahm Long als Vertrauter des Königs und Premierministers die Verhandlungen über Ankauf der Sammlung auf.[1325]

Zwischen Long und Thomson, dem Testamentsvollstrecker, kam es zum Disput über den zu veranschlagenden Preis der Sammlung. Während die Testamentsvollstrecker die Sammlung auf einen Wert von 60 000 £ schätzten, hatte Long den Wert nach einer Expertise auf 50 000 £ veranschlagt. Das ausschlaggebende Gutachten wurde von William Seguier angefertigt, der als Kunsthändler und Aufseher

---

1320 Vgl. YOUNG, A Catalogue of the Celebrated Collection, S. 65–75.

1321 Vgl. WHITLEY, Art in England, S. 65–70.

1322 D. E. WILLIAMS, The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, President of the Royal Academy. Knight of the Legion of Honor, Bd. 2, London 1831, S. 271.

1323 Vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 1–52. Twist schildert die Anbahnung der Verhandlung und die Verhandlungen des Preises zwischen Long, Liverpool und den Testamentsvollstreckern, vgl. TWIST, Widening Circles, S. 197–201; ebenso WHITLEY, Art in England, S. 65–70.

1324 Vgl. Whitley, Art in England, S. 65.

1325 Vgl. ebd., S. 66–67.

der *British Institution* sowie als Inspektor der königlichen Sammlung ein gut vernetzter Kunstexperte innerhalb des Londoner künstlerischen Feldes war. Die Rückzahlung einer Kriegsanleihe durch Österreich ermöglichte es der englischen Regierung, relativ frei über den Ankauf der Sammlung zu verhandeln:

> Having received from you this morning the note of Mr Seguier, by which I observe he values Mr. Angerstein's thirty-eight pictures at fifty-seven thousand pounds; and the letter of Mr Woodburn in which he estimates the value of the Collection between fifty and sixty thousand pounds, I am ready, on the part of the Public, to purchase this collection at fifty-seven thousand pounds.[1326]

Die günstige finanzielle Lage und das Vorhandensein einiger exzeptioneller Sammlungen machte es für die britische Politik in den Jahren 1823/24 nach langer Zurückhaltung möglich, den Grundstein zu einer Nationalgalerie zu legen. Auch der Kanzler des Schatzamtes, Frederick Robinson, konnte für den Ankauf der Sammlung John Julius Angersteins gewonnen werden und führte in seiner Budgetrede vom 23. Februar 1824 aus, aus welchen Gründen der Staat vom Ankauf der Sammlung profitieren würde:[1327]

> I think a very general feeling prevailed in the House, that, under the present improving circumstances of the country, we ought not to be niggardly in matters that regarded the promotion of the arts. […] But taking a more enlarged view of the subject, looking at the intimate connexion of the arts, with all that adorns and ennobles man's nature, it appears to me to be consistent with the true dignity of a great nation, and with the liberal spirit of a free people, to give a munificent encouragement to the support and promotion of the Fine Arts.[1328]

Der Schatzkanzler machte die Förderung der Kunst und ihre Archivierung in musealer Form zu einem Anliegen des Staates. Die überraschend guten Finanzen gaben dem Vorhaben Rückhalt. Der Kauf der Sammlung sollte zur Bildung und Nobilitierung der Bevölkerung beitragen. Robinsons Bezug auf die Stimmung im Parlament zeigt, dass nach Jahrzehnten der Diskussion über Eröffnung einer Nationalgalerie in England die Anliegen, ein Museum zu etablieren, auch in der britischen Politik mehrheitsfähig waren. Im Rückblick auf die jüngste Geschichte der napoleonischen Eroberungen verurteilte Robinson das Handeln anderer Nationen:

[1326] London Metropolitan Archives, Executors of John Julius Angerstein, Correspondence Relative to Purchase by the Government of the Angerstein Collection of Paintings, F/ANG/032.

[1327] Vgl. TWIST, Widening Circles, S. 200; CONLIN, Mantelpiece, S. 52–54.

[1328] Hansard, Commons Sitting, Financial situation of the Country, 23 February 1824, Vol 10 cc304–66, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1824/feb/23/financial-situation-of-the-country (Stand: 26.11.2015).

> The result of which will be, the establishment of a splendid Gallery of works of art, worthy of the nation; – a Gallery, on the ornaments of which, every Englishman who paces it may gaze, with the proud satisfaction of reflecting that they are not the rifled treasures of plundered palaces, or the unhallowed spoils of violated altars.[1329]

Neben dem kairotischen Moment, der das Handeln der Politik möglich machte, gab es eine Reihe ideeller Argumente zur Gründung einer Nationalgalerie. Einer der wichtigsten Vertreter, der sich im englischen Parlament für den Ankauf der Sammlung John Julius Angersteins einsetzte, war der bereits erwähnte Ellis. Er sah die Nationalgalerie als ein Mittel zur Regulierung des Geschmacks der Bevölkerung und der Künstler an.[1330] Die Argumente, die Ellis für die Gründung der *National Gallery* ins Feld führte, erinnern in vielerlei Hinsicht an die Forderungen Wilkes in seiner Rede vor dem Parlament aus dem Jahr 1777. In der Debatte des *House of Commons* sah Ellis im Ankauf der Sammlung einen Weg, die Arbeitsbedingungen der britischen Künstler zu verbessern, was besonders durch den Ankauf einer Sammlung möglich werde, die die besten Werke erhielte. Darüber hinaus locke der Erwerb der Sammlung viele Reisende nach London, die sonst nach Italien reisen würden.[1331] Nicht alle Mitglieder des Parlaments vertraten eine positive Haltung gegenüber Museen und Galerien. Als 1833 die Verstaatlichung der Sammlung John Soanes im *House of Commons* besprochen wurde, gerieten Museen als eine Institution der führenden Klasse in die Kritik:

> Now, he (Mr. Cobbett) thought it right to observe, that those who had not decent dresses were required to pay for the maintenance of the Museum. The chop-stick in the country, as well as the poor man who mended the pavement in town, had to pay for the support of this place; and, if they derived no benefit from it, they ought not to be compelled to pay for it. It happened, too, that the hours during which it was open were just such as were most inconvenient to the labourer and the tradesman.[1332]

Die hohen Kosten, die durch die elitäre Institution Museum verursacht wurden, standen bereits früh in der Kritik. Darüber hinaus wurde die Manifestation der Klassenunterschiede im Konsum von Kunst sowohl über die Äußerlichkeiten als auch über einen Mangel an Zeit deutlich. Die arme Bevölkerung hatte nicht die nötige Hexis – womit in etwa die physische Erscheinung und Kleidung der Akteu-

---

[1329] Hansard, Parliamentary; 23 Feb. 1824.

[1330] Vgl. TAYLOR, Art for the Nation, S. 35.

[1331] Die Argumente zur Gründung einer Nationalgalerie wiederholten sich in einer gewissen Frequenz, vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 52; S. 35–37.

[1332] Hansard, Commons Sitting, Angerstein Collection of Pictures, 02. April 1824, Vol. 11 cc101–3, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1824/apr/02/angerstein-collection-of-pictures (Stand: 01.08.2016).

re beschrieben ist –, um ein Museum zu besuchen.[1333] Ebenso wird deutlich, dass der Museumsbesuch nur einem kleinen Teil der Bevölkerung möglich war, weil sie räumlich in weiter Entfernung lagen. Das Museum wurde hier als eine elitäre Institution kritisiert, die von der gesamten Bevölkerung bezahlt wurde, doch nur dem kleinen Teil nutzte, der den nötigen Habitus besaß, um ein Museum zu besuchen. Diese Kritik wurde jedoch erst in der Parlamentsdebatte im Jahr 1833 laut, auch wenn die vorherige Betrachtung Cobbetts ebenso zutreffend war. Runde zehn Jahre zuvor standen die Zeichen hingegen günstig für die Eröffnung einer Nationalgalerie.

So eröffnete am 28. April 1824 die Nationalgalerie in einem einfachen Londoner Stadthaus unter der Adresse *100 Pall Mall*. Auch wenn die Londoner Presse über den Start der Galerie nur eingeschränkt berichtete, war das Interesse der Besucher immens. Bis Januar 1825 hatten 70 222 Interessierte die Galerie besucht.[1334] Die engen Räume mussten in kurzer Zeit noch mehr Gemälde aufnehmen, nachdem die Sammlungen von Sir George Beaumont und Holwell Carr gespendet worden waren.[1335] Geleitet wurde die *National Gallery* vorerst von William Seguier, der für die Restauration der Bilder und die alltäglichen Belange der Galerie zuständig sein sollte. Hierfür erhielt er ein moderates Gehalt von 200 £ jährlich und unterstand den *Trustees* der Galerie, die die Oberaufsicht über die Institution führten.[1336] In ihrer Anlage glich die britische Nationalgalerie noch stark einer Institution des 18. Jahrhunderts, gerade auch im Vergleich mit den Verwaltungsstrukturen der Berliner Gemäldegalerie. Die mangelnden professionellen Strukturen der britischen Galerie schlugen sich auch im fehlenden Platz nieder, sodass bereits kurz nach der Gründung der Nationalgalerie Diskussionen zum Neubau des Museums aufkamen.[1337]

[1333] Vgl. Bourdieu, Unterschiede, S. 739.

[1334] Vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 52–54.

[1335] Taylor gibt an, dass Carrs Sammlung von 35 Bildern bereits 1825 in den Bestand der *National Gallery* übergegangen sei. Dies geschah nach dem Vorbild Beaumonts jedoch erst sechs Monate nach seinem Tod. Carr starb am 24.12.1830, vgl. Taylor, Nation, S. 37. Howell Carr beteiligte sich kurzzeitig an den Unternehmungen William Buchanans im Jahr 1805, bevor er aufgrund dessen unsicheren Spekulationen ausstieg. Genaue Angaben dazu sind in Kapitel 6.3 zu finden, das den europäischen Kunsthandel im Zeitraum der Sattelzeit bearbeitet. Zu den Sammlungen Beaumonts und Carrs und deren Übergang in die *National Gallery* vgl. JUDY EGERTON, The British School, London 1998, S. 370–375, S. 399–405; DIES., Art., Revd. William Howell Carr (1758–1830), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/article/4757 (Stand: 10.12.2015).

[1336] Bereits in den ersten Planungen zur Einrichtung des Amtes wurde im Parlament die Sorge geäußert, dass für die geringe Besoldung von 200 £ im Jahr kein geeigneter Kandidat für die komplexe Aufgabe gefunden werden könne, vgl. Hansard, Commons Sitting, Angerstein Collection of Pictures, 02. April 1824, Vol. 11 cc101–3, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1824/apr/02/angerstein-collection-of-pictures (Stand: 01.08.2016).

[1337] Bei der Planung des Neubaus der *National Gallery* kam die Idee auf, die *Elgin Marbles* vom *British Museum* dorthin zu überführen. Der umstrittene Vorschlag sorgte bei einigen Kennern für deut-

Die Eröffnung des Museums am 28. April 1824 in *No. 100 Pall Mall*, dem ehemaligen Wohnhaus von Angerstein, setzte einen moderaten Start für die britische Nationalgalerie. Mit 38 Objekten hatte sie eine überschaubare Sammlung, die im Vergleich mit dem sechs Jahre später öffnenden Berliner Museum, das allein mit der Sammlung Edward Sollys über 3012 Gemälde verfügte, äußerst bescheiden ausfiel.[1338] Doch der geringe Umfang des Museums war in gewisser Weise Programm: Der Staat förderte zwar dessen erste Entwicklung, die anschließenden „Evolutionen" sollten jedoch durch privates Engagement übernommen werden. Insgesamt sollte die Sammlung sowohl die nationale Wirtschaft als auch die englische Kunst fördern. Mit der Sammlung Angersteins fanden nicht nur Meisterwerke der kontinentalen Kunst Einlass in das Museum, sondern auch zahlreiche Arbeiten britischer Künstler. Die Ausstellung britischer Künstler wie Wilkie und Reynolds verschafften der *British School* einen Zuwachs an symbolischem Kapital. So wurde durch die Errichtung eines nationalen Kunstmuseums, das aus einer bürgerlichen Sammlung mit zahlreichen Werken der *British School* bestand, der partizipatorische Charakter der englischen Museumsbewegung deutlich. Herrschaft und ihre symbolische Sublimierung durch Kunst waren nun nicht mehr direkt an den Hof gebunden, sondern staatlich administrative Aufgaben, die durch professionalisierte Institutionen ausgeführt wurden.

7.4 Die Verwaltung des Berliner Museums

Der Besuch der Pariser Museen veranschaulichte Friedrich Wilhelm III. die Unzulänglichkeit der Berliner Sammlungen und ihre mangelnde Zugänglichkeit. Noch im Überschwang des Sieges erstand der König in Paris beim Kunsthändler Ferréol

liche Abneigung. So auch bei Richard Payne Knight, der seine Vorbehalte gegen den Neubau in *Charing Cross* und die Verlegungen der *Marbles* in einen Brief an *Lord Aberdeen* ausführte. Die Verlegung der Kunstwerke in die Gegend von *Charing Cross* sei für das eigentliche Publikum des Museums, das eher in der Gegend des *British Museum* lebe, nicht ratsam, weil es diesem den Gang ins Museum erschwere. Stattdessen würden um *Charing Cross* die falschen Besucher ins Museum gelockt werden, die eher Schutz vor dem Regen suchen würden, als die Kunst zu schätzen wüssten: „The removal of the Marbles to the Neighbourhood of Charing Cross or Pall Mall, might possibly be thought objectionable on account of the increased degree of dense and smoky atmosphere to which they would be exposed in spite of every precaution and in their present situation, injurious effects may be apprehended to the surface of a large proportion of the sculpture, which from being corroded, and in part discomposed, it is found impossible to preserve perfectly clean. They who have seen and admired these beautiful remains in their own pure air, and under their own bright sun, will best know what they have already lost in our climate". BRITISH LIBRARY, Scotland General Papers, to Lord Aberdeen's Scottish Entails acts, Add. Ms. 43231, Bl. 135.

[1338] 38 Bilder wurden aus der Sammlung Angersteins übernommen, vgl. WHITLEY, Art in England, S. 70. 1828 kamen die Sammlungen Beaumonts und 1831 die Revd. William Holwell Carrs dazu, vgl. EGERTON, British, S. 439. Skwirblies gibt die Größe der Sammlung Sollys mit 3012 Gemälden an, vgl. SKWIRBLIES, Nationalgut, S. 70.

Bonnemaison die Sammlung Giustiniani. Ihre Finanzierung war durch die französische Regierung gesichert, die einen Teil der Armenfürsorge Preußens übernehmen musste. Die Sammlung eines römischen Adelsgeschlechts wurde im 16. und 17. Jahrhundert angelegt. Sie war bereits 1812 von den Erben Giustianis nach Paris geschickt worden und fand seitdem keinen Abnehmer. Zentrale Stücke der Sammlung wurden bereits zuvor verkauft, was sie nach Meinung einiger Experten stark im Wert schmälerte. Zudem trafen nicht alle Sammlungsstücke den zeitgenössischen Geschmack,[1339] der sich stärker an Werken der altdeutschen Malerei orientierte.

Der von Friedrich Rabe geleitete Umbau der unteren Räume des Akademiegebäudes am Oberen Marstall war nicht von Erfolg gekrönt. Nachdem 300 000 Taler aus der privaten Schatulle des Königs gezahlt worden waren, wurde 1822 eine Kommission eingerichtet, die sich über den weiteren Bau beraten sollte.[1340] Die neuen Pläne von Schinkel sahen dessen Verlegung in den Lustgarten des Schlosses vor. Ein eigenständiges Gebäude entstand, das die Position der Kunst innerhalb des Staates in selbstbewusster Form vertreten sollte. Der Bau behauptete sich neben Schloss und Dom als gleichrangig und leistete einen beträchtlichen Beitrag zur symbolischen und materiellen Stellung der Kunst innerhalb des Staates.[1341] Gegenüber anderen europäischen Museumsbauten hatte Schinkels Entwurf den klaren Auftrag, als Lehrstätte der Öffentlichkeit zu dienen. Der Eingang des Gebäudes war offen gestaltet und sollte die Allgemeinheit zum Austausch anregen. Das mit dem Museum verbundene Programm zur Erziehung der Nation und Bevölkerung wurde nicht nur von Schinkel allein vertreten, sondern auch von Carl Friedrich von Rumohr und Waagen propagiert, die sich mit ihrer Position gegenüber Aloys Hirt durchsetzten, der im Museum in erster Linie eine Lehrstätte der Künstler verwirklicht sehen wollte.[1342] So waren die Innenräume bewusst schlicht gehalten, um die stille Kontemplation vor dem Objekt zu fördern.[1343]

Die Errichtung einer Berliner Galerie sollte nach Waagens Denkschrift sowohl der Erziehung als auch dem Studium der Künste und dem Interesse der Kunstgelehrten zugutekommen. Diese Reihenfolge stellte jedoch auch eine Hierarchie dar.[1344] Der Leitsatz „erst erfreuen, dann belehren“[1345] wurde durch eine Auswahl

[1339] Vgl. GAEHTGENS, Das Museum um 1800, S. 76–78; VOGTHERR, Königliche Museum, S. 74–78.
[1340] Vgl. SHEEHAN, Kunstmuseen, S. 114–115; VOLKER PLAGEMANN, Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967, S. 66.
[1341] Vgl. SHEEHAN, Kunstmuseen, S. 117–188; GAEHTGENS, Museum um 1800, S. 157–158.
[1342] Vgl. ELSA VAN WEZEL, Die Konzeption des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft), 43 (2001), bes. S. 66–85.
[1343] Vgl. TE HEESEN, Museumstheorie, S. 70–71.
[1344] Vgl. KARL FRIEDRICH SCHINKEL/GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, Die Aufgaben der Berliner Galerie, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 51 (1930), S. 209–214.
[1345] SCHINKEL, Aufgaben, S. 211.

an Bildern umgesetzt, die den romantischen Ideen der Berliner Bürgerschaft entsprach. Das Museum wurde zwar nicht wie sein Münchner Pendant in Planung und Programmatik von der Person des Herrschers dominiert, jedoch lässt sich trotz aller Zurückhaltung Friedrich Wilhelms III. nicht verneinen, dass nicht zuletzt sein finanzielles Engagement zur Umsetzung der Unternehmung führte. Die Auswahl der Bilder trug den Trends der Zeit Rechnung, besonders die deutsche Malerei um 1500 fand bei den Anhängern der deutschen Romantik starken Zuspruch. Ebenso wie die symbolische und architektonische Funktion des Gebäudes fügte sich auch die sammlungstheoretische Position in den Zeitgeist.[1346] Neben der künstlerisch-ikonografischen und der architektonischen Einbindung der Sammlung in den preußischen Staat war es vor allem die administrative Aufstellung des Museums, die eine individuelle Komponente bildete. Auf der Verwaltungsebene waren besonders die Tätigkeit Wilhelm von Humboldts und Karl vom Stein zum Altensteins von Relevanz. Die Bestandsaufnahme der königlichen Sammlungen 1810, die einen ersten wichtigen Schritt zur Gründung der Museen erbrachte, ist ebenso zu nennen wie die Schrift Humboldts vom 21. August 1830 und Altensteins Bericht vom 27. September 1830.[1347]

Diese Denkschrift Altensteins entwarf nicht nur den vermeintlichen Zweck und die Wirkung des Berliner Museums, sondern führte auch aus, welcher Etat benötigt werden würde. Dessen Höhe entschied über die Zahl der Angestellten, die Ergänzungen und Neuankäufe der Sammlungen und über die Instandhaltungen der Gebäude. Altenstein bezog sich in seinem Schreiben auf einen vorhergehenden Entwurf Wilhelm von Humboldts. Er hob die besondere Entstehungsgeschichte der Berliner Sammlungen heraus, die nicht allein auf der Ausstellung einer vorhandenen Adelssammlung beruhe, sondern durch den Ankauf der Sammlungen Solly und Giustiniani und die Ergänzung dieser aus der königlichen Sammlung neu geschaffen werde:

1346 Vgl. WEZEL, Konzeption, S. 98–102.

1347 Humboldt schrieb am 24. April 1810 an Friedrich Wilhelm III., um die Bestandsaufnahme der Sammlungen darzulegen: „Zur Erreichung Ew. Königlichen Majestät Absicht für jetzt schon eine öffentliche ausgewählte Gemählde und Kunst-Sammlung zu bilden, scheint es der Section nöthig zu seyn, dass zuvörderst ein Inventarium von sämtlichen gegenwärtig in Allerhöchstdero Schlössern befindlichen Gemählden, Statuen, Büsten und dergleichen mit der grössten Genauigkeit angefertigt werde und sie ist daher wegen Aufnahme eines solchen Inventarii mit Ew. Majestät Hofmarschallamte in Correspondenz getreten, um sodann eine Auswahl aus den vorhandenen Kunstsachen zu einem öffentlichen Museum treffen zu können“, KÖNIGLICH PREUßISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN (Hg.), Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Bd. X, Berlin 1903, S. 243. Die Berichte Altensteins und Humboldts liegen als Transkription vor: KARL VOM STEIN ZUM ALTENSTEIN, An Friedrich Wilhelm III., Berlin 27.09.1830, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 58 (1937), S. 11–33. WILHELM VON HUMBOLDT, Über Altensteins Bericht vom 27.09.1830, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 58 (1937), S. 33–41.

> Es ist nicht ungewöhnlich, daß Regenten aus persönlicher Liebhaberei große Kunstsammlungen zusammengebracht haben, allein es ist vielleicht kein Beispiel vorhanden da ein Regent wie es ehrwürdige königliche Majestät Allerhöchsten Entschlusse der Fall war, eine ganz neue Schöpfung dieser Art, aus dem Gesichtspunkte unternommen hat, Sein Volk der Segnungen der Kunst in ihrem größten Umfange theilhaft zu machen.[1348]

Altensteins Gutachten sollte auch Friedrich Wilhelm III. als Stifter der Institution schmeicheln. Dies macht ein Vergleich mit der Entstehungsgeschichte der Münchner Glyptothek deutlich, mit deren Planung Ludwig I. von Bayern Leo von Klenze beauftragt hatte. Die Münchener Sammlung wurde beständig durch Ankäufe erweitert. Die Sammlung Boisserée, die nach dem Wunsch zahlreicher Berliner Kunstsachverständiger vom preußischen Staat angekauft werden sollte, ging bspw. 1827 für einen hohen Preis nach Bayern.[1349] Das Münchner und das Berliner Museumsprojekt sind durchaus als Machtdemonstrationen zweier Kriegsgewinner zu betrachten, die sich zwar am Pariser Beispiel orientierten, jedoch mit dem Ziel umgesetzt wurden, neue Akzente gegenüber dem Vorbild zu setzen. Deswegen orientierte man sich für die Neukonzeption des Londoner Museums besonders an den Neubauten Münchens und Berlins.[1350]

Altenstein führte die Zwecke des Berliner Museums in seiner Schrift im Geiste der preußischen Reformen weiter aus und verfuhr nach allgemeineren Gesichtspunkten: Ein Museum könne helfen, dass es nicht zu einem „Versinken in einem gemeinen oder flachen Luxus“ komme.[1351] Die Kunst könne das Laster zu kompensieren helfen: „Diese vermittelt das Band zwischen den hohen geistigen Richtungen und den gewöhnlichen Lebensgenüssen, und veredelt die Letzteren, indem sich solche nach ihr gestalten und damit in die Höhe gezogen werden.“[1352] Ähnliche Argumente wurden auch bei der Gründung englischer Kunstmuseen angeführt. Diese sollten helfen, Freizeitbeschäftigungen wie den Alkoholkonsum und das Wettspiel zurückzudrängen und geregeltere Beschäftigungen für die britische Bevölkerung zu etablieren, die einen Mittelweg zwischen Bildung und Zerstreuung ermöglichten.[1353] Der moderne Staatsbürger sollte in diesen Anstalten zum sittli-

---

[1348] STEIN ZUM ALTENSTEIN, Friedrich Wilhelm III, S. 11–12.

[1349] Auch bei Vogtherr klingt bereits an, dass die Sammlung nicht auf generellen Zuspruch stieß, wenn auch die Gründe hierfür nicht ausgeführt werden, vgl. VOGTHERR, Königliche Museum, S. 82. Die Sammlung Boisserée fand keinesfalls bei allen Zeitgenossen Anerkennung, weil sie in ihrer Ausrichtung auf altdeutsche Malerei und einer klassisch sakralen Thematik als ein Gegenpol zu aufklärerischen Themen galt, vgl. UWE HECKMANN, Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung, München 2003, S. 301–349. Zur Entstehung des Münchener Museums vgl. SHEEHAN, Geschichte Kunstmuseen, S. 94–113.

[1350] Vgl. CONLIN, Mantelpiece S. 47–50.

[1351] STEIN ZUM ALTENSTEIN, Friedrich Wilhelm III, S. 13.

[1352] Ebd.

[1353] Vgl. TAYLOR, Art for the Nation, S. 32–33. Die Entstehung des modernen Museums kann hier als ein Prozess der Gouvernementalisierung nach Michel Foucault aufgefasst werden. Das Mu-

chen Individuum erzogen werden.[1354] Laut Altenstein habe man bereits die Tücken eines „verderblichen Luxus“ durch die Förderung von Wissenschaft und Kunst beseitigt:

> Auch die schönen Künste sind von ehrwürdiger Majestät bereits so sehr gefördert, daß solche ihre wohltätige Wirkung in dieser Beziehung nicht verfehlen, und es wird anerkannt, daß sich namentlich Berlin vor anderen großen Städten vortheilhaft durch einen gemäßigten, durch eine geistige Richtung veredelten, und dadurch in die Schranken gehaltenen Luxus auszeichnet.[1355]

Keine 50 Jahre nach der Reform der Akademie der Künste, die Friedrich Anton von Heinitz 1786 in erster Linie mit der abgeschlagenen Position Preußens in Fragen des Kunsthandwerks begründet hatte, sah sich die preußische Leitung als Vorreiterin dabei, den positiven Einfluss der Kunst auf die Gesellschaft zu beweisen. Doch auch andere Punkte führte Altenstein als spezifisch für das Museum an. Er beschrieb beispielsweise die Institution als Forschungseinrichtung:

> Die antiquarischen Untersuchungen, das Studium der alten Sprachen, das Studium der Geschichte und der Geographie, finden in den verschiedenen Sammlungen welche zum Theil einen untergeordneten Kunstwerth haben, die schätzbarsten, die Wissenschaft wahrhaft fördernden und belebenden Materialien.[1356]

Altenstein sah die Sammlungen weder klar der Kunst noch der Wissenschaft zugehörig, sondern verwies darauf, dass besonders durch die Zwischenstellung des Museums Synergien unter den Fächern wirksam würden. Zudem verwies er darauf, dass die Objekte selbst zu weiterer Forschung anregten: „Das Hingehen an das bloße Beschauen führt zu dem Wunsch eines gründlichen Wissens, und veranlaßt, Vorkenntnisse zu sammeln und Nachstudien zu machen.“[1357] Der Terminus „thinking through things“ erhielt in Altensteins Museumsmemorandum eine kon-

---

seum wird als eine Institution betrachtet, die zusammen mit anderen Herrschaftsapparaten in Verfahren, Analysen und Praktiken eingebunden ist, die es erlauben, Macht auszuüben. Diese Machtausübung innerhalb eines Verwaltungsstaates fokussierte sich in erster Linie auf die Bevölkerung als Ziel, vgl. FOUCAULT, Kritik des Regierens. S. 114–115. Die Übertragung der Theorie Foucaults auf die Entstehung des Museums wurde bereits in den Arbeiten Tony Bennets angeregt, vgl. BENNETT, Birth of the Museum, S. 91–95. Jonathan Conlin kritisiert die Übertragung französischer soziologischer Theorien auf die Geschichte des Museums, doch bleibt er bei bloßer Kritik, ohne stichhaltige Gründe anzuführen, vgl. CONLIN, Mantelpiece, S. 50.

1354 Bennett beschreibt in seinem Buch, wie das moderne Museum aus der Französischen Revolution hervorging, und legt einen besonderen Schwerpunkt auf die Erziehung der Bürger und deren Disziplinierung, vgl. BENNETT, Birth of the Museum.

1355 STEIN ZUM ALTENSTEIN, Friedrich Wilhelm III, S. 14.

1356 Ebd.

1357 Ebd.

zise Umschreibung.[1358] Das Museum wurde zu einem Ort der wissenschaftlichen Praxis.

Die Sammlung sollte positiven „Einfluß auf die Gesammtbildung und auf das Wohl der Nation" haben.[1359] Dieses Ziel sah Altenstein als eine Aufgabe, die über viele Generationen Bestand haben sollte. Indem die nachfolgenden Generationen von Künstlern durch eine vielschichtige Sammlung und nötige Erziehung ihr kulturelles Kapital frühzeitig genug ausbildeten, bestünde nicht mehr die Gefahr, dass bei einer Kunstreise im höheren Alter eine plötzliche Erschöpfung durch eine Überforderung infolge der Konfrontation mit Kunst eintrete.[1360] Die oberste Aufsicht der Sammlungen sollte nach Altensteins Planung dem Preußischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten unterstehen. Für die praktische alltägliche Verwaltung sollte eine Generalintendanz geschaffen werden, die die jeweiligen Direktoren der Sammlungen kontrolliert.[1361] Den Direktoren sollten wiederum Assistenten zur Seite gestellt werden. Für Fragen der Kunst, insbesondere im Falle weiterer Ankäufe, sollte die Generalintendanz mit einer Kommission aus Experten zusammenarbeiten. Die Sammlungen der einzelnen Bereiche sollten ständig vermehrt werden, bis es zu einer Vervollständigung der jeweiligen Sammlungen komme:[1362]

> Durch die Aussetzung dieser verschiedenen Summen zur Vervollständigung der Sammlungen, wird es möglich werden, deren Werth für die Wissenschaft und Kunst sehr zu erhöhen und zugleich ein reges Leben bei der Benutzung dieser Sammlungen zu erhalten, der neue Zuwachs regt die Forschung, das Hingeben an die Beschauung und die Benutzung zu wissenschaftlichen Arbeiten, immer wieder neu an und es wird dadurch die seegensreiche Wirkung der ganzen Stiftung erhöht und verewigt.[1363]

Wissenschaft, Dingwelten und ihre Benutzung durch den Menschen wurden hier in eine produktive, experimentierende Beziehung gesetzt. Das Museum sollte ein Ort der Beobachtung sein, der die Forschung auf eine neue Ebene bringen sollte. Hierzu war es notwendig, dass die Sammlung nach den wissenschaftlichen Prämissen der Zeit eine gewisse Vollständigkeit der künstlerischen Schulen abbildete. Die Berliner Museen sollten neue Erkenntnisse produzieren, diese wurden wiede-

[1358] Vgl. BRUNO LATOUR, Science in Action. How to Follow Scientists and Enigneers through Society, Cambridge 1987; ANKE TE HEESEN/EMMA SPRAY (Hg.), Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftshistorische Bedeutung, Göttingen 2001. GOTTFRIED KORFF, Zur Eigenart der Museumsdinge, in: DERS. (Hg.), Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln 2002, S. 140–145; PETER BRÄUNLEIN, Material Turn, in: GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN (Hg.), Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen, Göttingen 2012, S. 30–44.

[1359] STEIN ZUM ALTENSTEIN, Friedrich Wilhelm III, S. 13.

[1360] Vgl. ebd., S. 15.

[1361] Vgl. ebd., S. 18.

[1362] Vgl. ebd., S. 22.

[1363] Ebd., S. 26.

rum zum Bestandteil der Forschung.[1364] Altenstein versprach sich von der Einrichtung des Museums eine Wirkung weit über die Grenzen Berlins hinaus und siedelte die Produktivität und den Nutzen der Einrichtungen über dem Nutzen der Universität an:

> Die Wirkung erstreckt sich nicht nur über die Hauptstadt, sondern auf alle Provinzen, wenn, wie es im vorliegenden Plane liegt, die Benutzung nach allen Richtungen der Wissenschaft und Kunst, so wie für höheres Gewerbe und allgemeine Bildung gesichert und erhöht wird. Wenn der Aufwand mit dem Aufwande für andere ähnliche Institutionen verglichen wird, welche keine so umfassende Wirkung haben, wie zum Beispiel die Universitäten, so ergiebt sich schon aus dieser Vergleichung, daß das Opfer verhätnismäßig nicht zu bedeutend ist.[1365]

Letztendlich wurden die Vorschläge Altensteins durch Alexander von Humboldt in einigen Punkten korrigiert. Humboldt sah vor allem in Fragen des Personals deutliche Einsparungsmöglichkeiten und wollte bei den kleineren Sammlungen des Ägyptischen Museums und den Sammlungen im Schloss die Assistenzstellen zusammenstreichen. Des Weiteren forderte er mehr Einfluss für die der Generalintendanz beistehende Kommission, die nach Humboldts Entwurf nicht nur beratende Funktion haben, sondern auch die Entscheidungen über Neuankäufe treffen sollte. Auch nach Humboldts Streichungen ergab sich ein Gesamtetat des Museums von 38 000 Talern, der sowohl neue Ankäufe als auch moderne Verwaltungsstrukturen des Museums zuließ.[1366] In Schinkels Bau fanden letztendlich nur die Sammlungen der klassischen Skulpturen und der Malerei Einlass.[1367]

Das Arrangement der Bilder, für das u. a. Gustav Waagen verantwortlich war, sollte zeigen, dass die italienische Malerei nach damaliger Zeitauffassung mehr und mehr an Kreativität verloren habe, bis sie im 18. Jahrhundert in einem Akademismus endete. Im Vergleich hierzu sollte gezeigt werden, dass die deutschen und holländischen Schulen einen Status der Einzigartigkeit erlangt hätten.[1368] Die Sammlung war folgendermaßen aufgeteilt: „Die Galerie zerfällt in die Abtheilungen. I. Die italienischen Schulen und derselben verwandte Kunstbestrebungen. Die Akademiker. II. die niederländischen und deutschen Schulen. III. Alterthümer und kunsthistorische Merkwürdigkeiten.“[1369] Die königlichen Sammlungen boten in erster Linie Arbeiten der „niederländischen und holländischen Schule von Ru-

[1364] Vgl. TE HEESEN, Sammeln, S. 9–15.

[1365] STEIN ZUM ALTENSTEIN, Friedrich Wilhelm III., S. 30.

[1366] Vgl. ebd., S. 35.

[1367] Vgl. THOMAS GAEHTGENS, Altes Museum, Berlin. Building Prussia's First Modern Museum, in: CAROLE PAUL (Hg.), The First Modern Museums of Art. The Birth of An Institution in 18th- And Early 19th Century Europe, Los Angeles 2012, S. 284–303; S. 296–299.

[1368] Vgl. GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, Königliche Museen – Verzeichniss der Gemälde-Sammlung. Berlin 1851.

[1369] WAAGEN, Königliche Museen – Verzeichniss, S. III.

bens abwärts“[1370]. Die Sammlung wurde durch den Ankauf der Sammlungen Giustiniani und Solly ergänzt. In der ersten Sammlung fanden sich eine Reihe von Arbeiten „aus der Epoche des Carraci und des Michelangelo da Caravaggio“[1371]. Die Sammlung Solly ergänzte die anderen, da sie „sich in grosser Ausführlichkeit über die italienischen, niederländischen und deutschen Schulen, von der Zeit der Wiederaufnahme der neueren Malerei bis zum Anfang ihres Verfalls gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts erstreckte“[1372]. Das Berliner Museum besaß nur Arbeiten bis 1770. Zwar bekamen die altdeutsche Malerei und die Maler der niederländischen Schule eine klare Sonderstellung zugestanden, aber im Gegensatz zur Londoner Nationalgalerie fanden sich keine zeitgenössischen Künstler mit ihren Arbeiten in der Galerie wieder. Wurden in London die Werke einer jüngeren *British School* deutlich in den Vordergrund gerückt, waren dies in Berlin die Arbeiten von Albrecht Dürer, Hans Holbein und Lucas Cranach.

Eine der zentralen Katalysatorfunktionen für die Gründung der Museen in London und in Berlin war der Sieg über das napoleonische Frankreich. Hierdurch wurden viele Semiophoren wieder in Umlauf gebracht, die in die Ordnung des Museums eingefügt werden sollten. In einer besseren finanziellen Situation Großbritanniens konnte man sich den „Geiz“ in Fragen der Kultur nicht länger leisten, wie sich der englische Schatzkanzler ausdrückte. Die preußische Situation war hingegen anders gelagert. Die Sammlung Giustiniani wurde noch in der Exaltation des Sieges und durch französische Kontributionen gekauft. Die späteren Ankäufe geschahen in finanziell unsicheren Zeiten.[1373] Sowohl in England als auch in Preußen wurden mit den Sammlungen Solly und Angerstein zwei Sammlungen angekauft, die für ihre Besitzer eine Form der finanziellen Rückversicherung darstellten.

Der Sieg über Frankreich hatte die eigene Unzulänglichkeit des preußischen Staates in Belangen der Kulturförderung verdeutlicht. Während Frankreich über repräsentative Museen verfügte, die den nationalen Rang symbolisch verdeutlichten, fehlte Preußen eine ähnliche Institution. Durch den Kauf der Sammlungen Giustiniani und Solly hatte sich die preußische Verwaltung für die Förderung der Kunst unter Aufwendung erheblicher finanzieller Mittel in schwierigen Zeiten entschieden. Der repräsentative Museumsbau an zentraler Stelle der Stadt nach Plänen Schinkels setzte diese Politik fort. Die Verwaltung der Museen wurde durch ein professionalisiertes, streng hierarchisch gegliedertes Personal sichergestellt, das dem preußischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten unterstellt war. Durch die Anlage der Sammlung, den Bau und ihre fortwährende Verwaltung war die Grundlage für die Historisierung einer preußisch staatlichen Kunst gelegt, die zur Manifestation der nationalen Idee bei-

[1370] Ebd., S. V.
[1371] Ebd., S. VI.
[1372] Ebd.
[1373] Vgl. BRINKMANN, Edward Solly, S. 3–11. Siehe ebenfalls die Diskussion in Kapitel 6.4.

trug. Die Sakralisierung der Kunst trat an die Stelle der Religion und diente der Symbolisierung von Macht im modernen Staat.

7.5 Gegenseitige Rezeption der Museumsexpertinnen und -experten

Der letzte Abschnitt zur Gründung der Museen beschäftigt sich mit den Experten und Expertinnen, die zum einen an der Entstehung des Museums mitgewirkt haben, zum anderen durch die Gründung des Museums zu neuem Rang kamen. Beispielhaft werden hier die Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen und Charles Eastlake sowie die Kunsthistorikerin Elizabeth Eastlake (geb. Rigby) in ihrem Forschen und der wechselseitigen Rezeption ihrer Arbeit besprochen.[1374] Rigby übersetzte zahlreiche Arbeiten aus dem Deutschen ins Englische, z. B. Johann David Passavants „Tour of a German Artist in England", Franz Kuglers „Handbook of the History of Painting" und Waagens „Treasures of Art in Great Britian".[1375]

Auf seinen Reisen als Künstler, Kunstexperte, Verwaltungsbeamter und Kunsthändler durch ganz Europa führte Charles Eastlake stets ein Notizbuch mit sich.[1376] Als junger Mann legte er die Notizbücher in erster Linie als Künstler an und fokussierte sich auf die Form und Farbe. Während sich Eastlake als Kunstexperte etablierte, wurden die Angaben zur Qualität, Provenienz und Restaurierungszustand der Bilder immer detaillierter. Dies geschah mit dem Ziel, eventuelle Ankäufe auf dem Festland genau planen zu können. In seiner Zeit als Direktor der Nationalgalerie ab 1855 wurde er bei seinen Ankäufen durch den

---

1374 Vgl. GABRIELE BICKENDORF, Die Berliner Schule, Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808–1858), in: ULRICH PFISTERER (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 46–61, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/520/1/Bickendorf_die_berliner_schule_2007.pdf (Stand: 14.12.2015).

1375 Vgl. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England; ELIZABETH RIGBY EASTLAKE, Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculputeres, Illuminated mss. etc., Bd. 1–3, London 1854–1857, FRANZ THEODOR. KUGLER/ELIZABETH RIGBY EASTLAKE (Hg.): The Schools of Painting in Italy. London 1851. Zu den Übersetzungen Lady Eastlakes vgl. NEIL MACGREGOR, Passavant and Lady Eastlake: Art History, Friendship and Romance, in: HILDEGARD BAUEREISEN/MARTIN SONNABEND (Hg.), Correspondances, Festschrift für Margret Stuffmann zum 24 Nov. 1996, Mainz 1996, S. 166–174. Zu den künstlerischen Austausch zwischen England und Deutschland im 19. Jahrhundert vgl. FRANZ BOSBACH/FRANK BÜTTNER/MICHAELA BRAESEL (Hg.), Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche (Art in Britain and Germany in the age of Queen Victoria and Prince Albert), München 1998.

1376 Vgl. SUSANNA AVERY-QUASH, Sir Charles Lock Eastlake's Travel Notebooks (1852–1864), in: Journal of the Walpole Society 73 (2011).

deutschen Kunstexperten Otto Mündler unterstützt.[1377] Die zahlreichen und detaillierten Angaben Eastlakes auf seinen Italienreisen dienten noch seinem Nachfolger an der Spitze der Nationalgalerie, Sir William Boxall, als Kompendium. Eastlake selbst waren seine Notizen beim Ankauf von Bildern für die Sammlung der Nationalgalerie und beim Verfassen seiner zahlreichen Fachpublikationen behilflich.[1378] Ebenso wie die Eastlakes erwarb sich Waagen seinen Ruf als Kunstexperte u. a. durch die Katalogisierung einiger der wichtigsten europäischen Sammlungen und mit seinem Grundlagenwerk zu den Brüdern Hubert und Johann van Eyck sowie durch seine zahlreichen Reisebeschreibungen aus Teilen Europas und seinem Handbuch zur Geschichte der Malerei.[1379] Die Wege der drei Kunstexperten waren nicht nur durch die engen Vernetzungen der europäischen Gelehrtenrepublik verwoben, sondern sie verband seit dem Aufenthalt der Eastlakes in Berlin im Jahr 1828 offenbar auch eine Freundschaft. Eastlake, Rigby und Waagen sind valide Beispiele für die Etablierung von Kunstexperten in Institutionen. Die gegenseitige Rezeption und Bewertung der Sammlungen in London und Berlin beweist, dass sich im frühen 19. Jahrhundert alle zentralen Kriterien eines künstlerischen Feldes ausgebildet hatten. Die engen Bindungen personeller, materieller und theoretischer Natur weisen darüber hinaus auf die dichten Beziehungen zwischen London und Berlin hin, sie nehmen in Europa die Vorreiterrolle in der Etablierung des modernen Museums ein.[1380]

Als Waagen 1835 die englische Nationalgalerie besuchte, war die Anzahl der dort ausgestellten Bilder bereits auf 117 Exemplare gewachsen.[1381] Diese deutliche Vergrößerung der Sammlung war nicht nur durch Ankäufe vollzogen worden, sondern auch durch die Schenkungen William Holwell Carrs, Sir George Howland Beaumonts und des Marquis von Stafford. Waagen bewertete die Sammlung Carrs als von hoher Qualität, jedoch schrieb er einige der bedeutendsten Bilder anderen als den dort benannten Künstlern zu. So wurde das Glanzstück, „Christ Among

[1377] Vgl. ROLF KULTZEN, Art. Otto Mündler, in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S. 528, http://www.deutsche-biographie.de/pnd119392038.html (Stand: 02.03.2016).

[1378] Vgl. SUSANNA AVERY-QUASH/NICHOLAS PENNY, The Happy Tour. An Introduction to Eastlake's Notebooks Compiled on His Foreign Travels, in: SUSANNA AVERY-QUASH (Hg.), The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake, 73,1 (2011) The Volume of the Walpole Society, S. 1–46.

[1379] Vgl. GUSTAV WAAGEN, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2 Bd., Stuttgart 1862; DERS., Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1827–1839; DERS., Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822.

[1380] Auf die Bedeutung der deutschen Vorbilder für die Entstehung und vor allem die Reform der *National Gallery* weisen u. a. folgende Arbeiten hin: SAUMAREZ SMITH, The Institutionalisation of Art, S. 113–125; EMMA WINTER, Between Louis and Ludwig. From the Culture of the French Power to the Power of German Culture, 1789-1848, in: H. M. SCOTT/BRENDAN SIMMS (Hg.), Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century. Cambridge, New York 2007, S. 348–368.

[1381] Vgl. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England Bd. I, S. 181–239; GILES WATERFIELD/FLORIAN ILLIES, Waagen in England, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 37 (1995), S. 47–59.

the Doctors", Bernardino Luini zugeschrieben.[1382] Waagen urteilte zur Sammlung: „Obgleich der Anzahl nach bisher sehr mässig, enthält sie doch eine Reihe von Bildern vom ersten Range, wie sie einem Institute dieser Art, welches die reichste Nation in der Welt anlegt, vollkommen würdig sind."[1383] Seinem Ermessen nach war die Nationalgalerie ein Aushängeschild Großbritanniens, der „reichsten Nation" der Welt. Angersteins Wohnhaus, das 1824 durch das britische Parlament angekauft wurde, war der direkte Gegenentwurf zur repräsentativen Bauweise, die in Berlin durch Schinkels Museumsgebäude durchgesetzt worden war. Das Museum existierte im Eindruck der Zeitgenossen lediglich in provisorischer Form. Die architektonische Überhöhung der Institution Museum fand in Berlin und München Ausdruck in palastähnlichen Neubauten, die das Stadtbild maßgeblich prägten. Die Repräsentation der Werke und die Ziele einer Nationalgalerie standen für Waagen in London daher in einer gewissen Diskrepanz zueinander:

> Das Local in Pall Mall, worin diese Kunstschätze vorläufig aufbewahrt werden, ist derselben in keiner Weise würdig. Die vier Zimmer haben ein schmutziges Ansehen, und bei einer grossen Tiefe so wenig Licht, dass man die meisten Bilder nur sehr unvollkommen sehen kann. Die Aufstellung ist ohne irgend einen Plan, wie es der Zufall gegeben hat.[1384]

Waagens verheerende Kritik an der *National Gallery* macht deutlich, dass sich in der Organisation der Institution eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" abbildete. Das Museum und seine Stiftung waren eine Reaktion auf die Geschehnisse des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gewesen, doch die organisatorische Umsetzung war an zeitlich frühere Epochen angegliedert, weil die Vorgaben der Zeit in puncto Architektur und Organisation der Institution, die auf dem Kontinent bereits bestanden, in London nicht umgesetzt wurden. Dennoch gab es in Großbritannien auch schon Museumsexperten wie die Eastlakes, mit denen Waagen im engen Austausch stand.

Zwischen den Eastlakes und Waagen gab es einen häufigen Austausch. Das erste Treffen vollzog sich 1828 und ist in den Memoiren von Elizabeth Eastlake belegt, die nach dem Tod ihres Mannes darauf bedacht war, dessen Andenken als führenden Museumsexperten der Zeit zu erhalten. Nach den Aufzeichnungen traf Eastlake neben Waagen zahlreiche andere Berliner Wissenschaftler, u. a. Arthur Schopenhauer. Mit diesem diskutierte er über einen zentralen Gegenstand der

---

[1382] Waagen legt in seiner Reisebeschreibung die Fehler früher Kunstexperten dar: „Bevor seit der Revolution besonders durch das Werk des Lanzi die vielen Meister zweiten Ranges zu allgemeiner Kenntnis und verdienten Ehren und Ansehen gekommen sind, machte man sich die Benennung von Bildern dadurch sehr leicht, dass man sie unter wenige Collectivnamen vertheilte", WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England Bd. I, S. 184; BERNARDINO LUINI, Christ Among the Doctors, NG18 http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors (Stand: 10.06.2016).

[1383] WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England Bd. I, S. 181.

[1384] Ebd., S. 183.

europäischen Kunsttheorie der Zeit: die Laokoon-Gruppe.[1385] Beide erörterten eine in der zeitgenössischen Kunsttheorie viel diskutierte Frage, nämlich, wie der Schmerz in der Laokoon-Gruppe dargestellt sei. Winckelmann hatte bereits an der dichterischen Interpretation Vergils kritisiert, dass sie das griechische Original fehlinterpretiere.[1386] Im Dialog fassten die beiden offenbar die bekannten Positionen der deutschen Diskussion zusammen:

> Schopenhauer told me that Hirt (a writer of art) and Göthe in different ways maintained that when the stomach is so drawn in as that of Laocoon is, from the bite of the serpent in his side, it is impossible to cry out. Winckelmann, on the other hand we know, says that the mind of Laocoon was too great to give way to physical suffering. Lessing himself urges that the sacrifice of the literal truth was made for the sake of beauty. (This is his judicious and careful mode of applying his theory: the difference between sculpture and poetry was what was uppermost in his mind.)[1387]

Die Eastlakes standen in engem Kontakt mit Berliner Kunsthistorikern und Philosophen und übersetzten einige wichtige Arbeiten deutscher Kunsthistoriker und Literaten ins Englische. Außer der Farbenlehre Goethes ist hier u. a. Kuglers Handbuch der italienischen Malschulen zu nennen, das sowohl dem Fachpublikum als auch einer breiteren Leserschaft einen neuen Zugang zur italienischen Kunst eröffnete.[1388]

Der Aufenthalt bot sowohl die Gelegenheit, die deutschsprachige Kunsttheorie kennenzulernen, als auch, sich einen ersten Überblick zu den Sammlungen zu verschaffen, die den Kern der entstehenden Berliner Museen bilden sollten. Wie bereits viele seiner deutschsprachigen Fachkollegen kritisierte Charles Eastlake den Ankauf der Sammlung Giustiniani: „At that time the Giustiniani Gallery had been acquired in Berlin. It contained little that our traveller considered genuine.“[1389] Ebenso waren die Hängung und die Auswahl der Sammlungen des Hofes für Eastlake höchst eigensinnig: „In the old palace there is an immense collection of pictures; a thousand that cannot be hung, and perhaps as many that might be

---

[1385] Vgl. HORST ALTHAUS, Laokoon. Stoff und Form, München 1968; LUCA GIULIANI, Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 28 (1996), S. 1–48.

[1386] Zur Virgilinterpretation vgl. JÖRG ROBERT, „Rettung des Virgils“, Nachahmungspoetik und Paragone in Lessings Laokoon, in: DERS./FRIEDRICH VOLLHARDT (Hg.), Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin 2013, S. 201–216.

[1387] Account of Eastlake's Journey to the Netherlands and Germany in 1828, from Lady Eastlake Memoir (1870), in: 73,2 (2011), The Volume of the Walpole Society, S. 87–97, hier S. 89.

[1388] Vgl. BICKENDORF, Die Berliner Schule, S 46–61; FRANZ KUGLER/ELIZABETH EASTLAKE/CHARLES LOCK EASTLAKE, Handbook of Painting. The Italian Schools. Based on the Handbook of Kugler, London 1867.

[1389] ACCOUNT, Germany. S. 89.

unhung."[1390] Waagen erarbeitete während des Berlinaufenthalts der Eastlakes einen Katalog der Sammlung Solly, sodass sie Informationen aus erster Hand bekamen:

> Mr Eastlake, however, succeeded in seeing the Solly collection, which forms the staple of the present fine Berlin Gallery, of which he gives full notes. The remaining compartments of the famous Van Eyck, of which he had seen the centre at Ghent, were also seen and admired. The late Dr. Waagen, subsequently one of our most esteemed and attached friends, showed him this collection by favour, for it was then only preparing for the gallery and the gallery for it; Dr. Waagen being occupied in compiling his admirable catalogue.[1391]

Die Eastlakes kannten nach ihrem Berlinaufenthalt im Jahr 1828 die zentralen Werke der zukünftigen Sammlungen des Berliner Museums. Als Museumsdirektor der Londoner Nationalgalerie versuchte Eastlake später mit seinen Neuankäufen, die Sammlung so zu erweitern, dass sie die jeweiligen Perioden der Malerei möglichst vollständig abbildete. Damit wurde in London dem Berliner Sammlungsvorbild nachgeeifert.[1392] Darüber hinaus brachte der Aufenthalt Einblicke in die Organisation der Sammlungen und in die Vorbereitung der Museumseröffnung. Die Berliner überschritt die Londoner Sammlung in puncto Umfang und war besser geeignet, kunsthistorische Entwicklung nachzuvollziehen. Hierdurch eignete sie sich als Lehr- und Studiensammlung. Aber auch ihre architektonische Anlage unterschied sich erheblich von London. Berlin und London hatten einen neuartigen Typ Museum geschaffen, der die beiden Städte zu Zentren der europäischen Museumsbewegung werden ließ. War in Fragen der Eigeninitiative und des Marktes das Handeln der Londoner Bevölkerung immer ein Vorbild für die kontinentalen Akteure gewesen, wurde Berlin in Belangen der Sammlungsorganisation und Verwaltung ein Vorbild für die Londoner Museen.

7.6 Zwischenfazit: Das Museum als Spiegel der Nation

Die Etablierung von Museen war der letzte wichtige Baustein zur Entstehung des modernen künstlerischen Feldes. Die Institution Museum professionalisierte das Sammeln, die Aufbewahrung, das Forschen, Ausstellen und Vermitteln der Objekte.[1393] Der Kulturkolonialismus des frühen 19. Jahrhunderts räumte den Objekten

---

[1390] ACCOUNT, Germany. S. 89.

[1391] Ebd. S. 90.

[1392] Vgl. AVERY-SQUASH, Happy Tour, S. 15–20.

[1393] Die grundlegenden Aufgaben des Museums kristallisierten sich bereits im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert heraus und sind bis in die heutige Zeit von Relevanz, vgl. DEUTSCHER MUSEUMSBUND gemeinsam mit ICOM-DEUTSCHLAND (Hg.), Standards für Museen, Kassel, 2006, S. 13–14.

einen nationalen Rang ein, der die Bedeutung der über sie verfügenden Herrschaft verdeutlichte. Der Sieg über das napoleonische Frankreich und die wiedergewonnene und verteidigte Herrschaft Preußens und Großbritanniens mussten politisch legitimiert und symbolisch verstetigt werden. Der Kunst kam für diese Aufgabe eine besondere Rolle zu. Der durch die Revolution und mit dem Ende des Krieges erfahrene Bruch, der im preußischen Fall Befreiung von der französischen Herrschaft und ein dadurch erwachtes neues Nationalgefühl bedeutete, machte es für die Legitimation von Herrschaft nötig, dem symbolisch Ausdruck zu verleihen.

Die preußischen Rückforderungen der Sammlungen erfolgten in zwei Wellen. Während die ersten Restitutionen in moderatem Umfang vorgenommen wurden, vertrat die deutschsprachige Presse während der zweiten Welle vehementere Positionen, und die Rückforderungen wurden von patriotischen Argumenten getragen. Die „Herrschaft der Hundert Tage" Napoleons ließ eine neue Legitimationsgrundlage für die Rückforderung der Kunstwerke entstehen und führte dazu, dass auch der Raub französischer Kunst, wie dies durch Blücher geschah, als ein legitimes Handeln der Sieger erschien. Der Sieg über den Gegner war erst vollständig, nachdem seine wertvollen Objekte angeeignet worden waren. Die restituierten Kunstwerke wurden in Preußen durch ihre Ausstellung und durch die Stiftung der Einnahmen für Kriegsversehrte in einen zusätzlichen nationalen Rahmen gestellt.

Die britische Rezeption der preußischen Restitutionsforderungen war disparat. Während einige Stimmen die zähen Verhandlungen um die Herausgabe der Kunstwerke und die nicht rechtmäßige Aneignung durch die französische Seite kritisierten, standen andere der preußischen Seite und der erneuten Zerstörung der Arbeiten durch einen weiteren Transport ablehnend gegenüber. Diese Haltung erscheint nicht deckungsgleich mit dem Verhalten der britischen Führungselite beim Kauf der *Elgin Marbles*. Die vom Staat eingesetzte Kommission zu deren Ankauf versuchte genau zu rekonstruieren, unter welchen Bedingungen sie abtransportiert wurden und ob diese als illegitim oder legitim anzusehen waren. Die Kommission kam zum Ergebnis, dass Elgin nur deshalb der Sammlung habhaft werden konnte, weil er als staatlicher Vertreter vor Ort agierte, auch wenn er beim Abtransport der Marmorskulpturen über keinerlei staatlichen Auftrag verfügte. Elgin selbst versuchte bereits früh, wichtige Entscheidungsträger des Staates und Akteure des künstlerischen Feldes für sein Vorhaben zu vereinnahmen und vom Wert der Sammlung aus nationaler Perspektive zu überzeugen. Das Kopieren von Künstlern innerhalb der Sammlung war ein Teil dieser Strategie. Die zahlreichen positiven Urteile über die Sammlung, die dem parlamentarischen Komitee von externen Gutachtern vorgetragen wurden, betonten immer wieder ihren nationalen Wert, sodass die *Elgin Marbles* nur als antike Objekte interpretiert werden konnten, die Macht und Glanz des britischen Staates in eine Reihe mit dem antiken Griechenland fügen sollten.

Die neu angeeigneten Semiophoren mussten in ein Ordnungsgefüge gebracht werden, damit sie der Erziehung der Bürger, dem Training der Künstler und als Symbol staatlicher Macht dienen konnten, wie sie zuvor auch in den Schriften gelobt worden waren. Im britischen Fall wurden die *Elgin Marbles* bereits in das vorhandene *British Museum* eingefügt, das jedoch aufgrund des mangelnden Platzes und der verworrenen Organisation bei den Zeitgenossen vermehrt in die Kritik kam. In Preußen musste die Institution Museum erst geschaffen werden, um die Bilder der Öffentlichkeit über einen längeren Zeitraum zugänglich zu machen.

Georgs IV. Spende eines Teils der Bibliothek seines Vaters ließ die Platzprobleme und die Komplikationen der Londoner Museen ein weiteres Mal virulent werden. Die Zeitgenossen waren sich über die Notwendigkeit einer Neuaufstellung der Londoner Museen weitestgehend einig, doch zerstritten darüber, welche Maßnahmen ergriffen werden sollten. Als die Sammlung John Julius Angersteins auf den Markt kam, nutzte die britische Regierung die Chance, eine Nationalgalerie zu gründen. Viele der Argumente, die zuvor von Akteuren der Kunst wiederholt für den Bau eines Kunstmuseums angeführt wurden, fanden nun vermehrt Einzug in politische Argumentationen. Das Museum sollte eine pädagogische Schule für die Massen sein, die Wirtschaft anregen und die Macht Großbritanniens symbolisieren. Die Unterbringung der Sammlung im Stadthaus Angersteins erscheint nicht nur in der Rückschau als ein Provisorium, sondern sorgte bereits unter Zeitgenossen für Kritik. Die Förderung der Kunst wurde durch sie dennoch zum Anliegen der Nation. Die Ausstellung der Arbeiten britischer Künstler der jüngeren Vergangenheit legitimierte die *British School* zudem endgültig. Das Museum war kein enzyklopädisches Unterfangen, wie dies in Paris oder in neuer Form in Berlin angestrebt wurde, sondern konservierte den britischen Sammlungsgeist und Geschmack der britischen Oberschicht, wie er sich bereits in der *British Institution* und ihren Ausstellungen ausgebildet hatte. Der britische Staat suchte in der Neugestaltung und Eröffnung von musealen Sammlungen seine eigene Rolle. Das Vorgehen der Regierung lässt keine Rückschlüsse auf einen festen Plan zu, jedoch ist eine Übernahme der Argumente aus dem künstlerischen Feld in das Feld der Macht zu konstatieren. Großbritannien nahm in der Zeit der Rückforderungen eher eine passive Rolle ein. Ein Grund hierfür war, dass Großbritannien keine Verluste von Kunst zu beklagen hatte, sondern durch die Französische Revolution und die anschließenden Kriege mehr Kunst auf die Insel gelangte. Der Staat sollte in Großbritannien eher eine flankierende Funktion bei der Umsetzung der Museumsideen einnehmen. Dies ist auf eine elementare Repräsentation des britischen Staatsverständnisses zurückzuführen, in dem der einzelne Bürger im Staat Initiative ergreift. Die Stiftung einer Sammlung löschte den vorherigen Besitzer nicht aus dem kollektiven Gedächtnis und ließ an seine Stelle den Staat treten, sondern konservierte ihn und seine Sammlung im nationalen Museum als einen Dienst am Staat. Dieser wiederum verlor an Abstraktheit, da sein Handeln in dem der einzelnen Bürger aufging und durch sie gleichsam repräsentiert wurde. Es lässt sich

feststellen, dass die Berliner Sammlung entpersonalisiert wurde und die Objekte in abstrakte Ordnungsstrukturen eingebunden wurden, wohingegen in London weiterhin die Ordnungen und Zuschreibungen zu den Sammlern und ihren Bildern vorherrschten.[1394]

Die Berliner Bestrebungen zum Museumsbau wiesen andere Facetten auf. Das Kunstmuseum sollte einen holistischen Ansatz verfolgen. Der Sieg über Napoleon und der anschließende Einmarsch in Paris hatten der preußischen Führung die Profanität Berlins gewahr werden lassen. Der schnelle Ankauf der Sammlung Giustiniani hatte Kompensationscharakter. Der gescheiterte Umbau der Akademie machte Platz für eine Neugestaltung des repräsentativen Zentrums der Stadt, an dessen Ende eines der modernsten Museumsgebäude seiner Zeit entstehen sollte. Mit dem Bau verband sich ein Auftrag: Das Museum sollte der Erziehung der Bürger, dem Studium der Künste und der Forschung der Kunstgelehrten dienen. Das Arrangement der Bilder gestand den deutschen und holländischen Schulen einen Status der Einzigartigkeit zu, wohingegen der modernen italienischen akademischen Malerei des 18. Jahrhunderts Kreativlosigkeit attestiert wurde.

Die staatliche Einbindung und der Auftrag des Berliner Museums *sollten* durch eine umfangreiche und professionalisierte Verwaltung gesichert werden, die eine klare Hierarchie und Aufgabenteilung aufwies. Das Londoner Museum blieb hier vorerst eine Institution, die administrativ in den Strukturen des 17. und 18. Jahrhunderts verhaftet war, wie Waagen während seines Londoner Besuchs konstatiert hatte. Der *Keeper* Seguier erledigte nahezu alle Aufgaben selbstständig. Er bezog kein angemessenes Gehalt, sondern lediglich eine symbolische Summe. Doch langfristig wurden diese Strukturen innerhalb der Londoner Administration geändert. Als Vorbild diente hier vor allem Berlin. Hierzu bildeten sich neue Berufsfelder aus. Die Kunsthistoriker Waagen, Rigby und Eastlake waren die erste Generation professionalisierter Museumsexperten, die das Museum und seine Objekte in eine klare Historie des Staates einschrieben und hierdurch zur Verstetigung der Institution und ihrer Aufgaben beitrugen. Das Museum war ein letzter Baustein für die Implementierung eines relationalen Geflechts, das die praktische Unterscheidung gesellschaftlicher Gruppen durch die Praxis des Kunstkonsums manifestierte.

[1394] Damit ist Te Heesen zu widersprechen, denn sie geht davon aus, dass Sammlung im 19. Jahrhundert generell in abstrakte Ordnungskategorien eingefügt wurden, vgl. TE HEESEN, Theorien, S. 53–55.

8 Der Tod des Künstlers

Vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unterlag die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in London und Berlin einem radikalen Wandel. Nicht nur die künstlerischen Produkte spielten eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Nation, ihre Erzeuger wurden auch vermehrt zu deren Repräsentanten.[1395] Die Versteigerung künstlerischer Nachlässe wurde zunehmend problematisiert. Der Verlust, der bspw. durch die Zerstreuung der Bilder und der Sammlung eines Joshua Reynolds nach dem Tod des ersten Akademiepräsidenten erlitten wurde, sollte für nachkommende Generationen sterbender Akademiepräsidenten und bekannter Akteure des Feldes abgewendet werden. Die Musealisierung der Arbeiten Turners, Soanes und Schinkels sind ein Beweis für die zunehmende Relevanz der Künstler und ihrer Arbeit für die Nation als „gedachte Ordnung"[1396]. Doch der Versuch, sich selbst und sein Schaffen der Nachwelt in Erinnerung zu halten, war keinesfalls nur für Künstler charakteristisch, deren Arbeiten in staatliche Obhut gelangten oder für einen hohen Preis verkauft wurden. Auch weniger prominente Künstler wie James Northcote bemühten sich bspw. durch die Stiftung einer Statue und die Festlegung ihrer Grabstätte, sich in

[1395] Vgl. KASCHUBA, Nation als Körper, S. 291–299.
[1396] RAINER LEPSIUS, Interessen, Ideen und Institutionen, Opladen 1990, S. 233.

die nationale Erinnerungskultur einzuschreiben.[1397] Vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zur Eröffnung des Alten Museums hatte sich ein Wandel in der staatlichen Repräsentation vollzogen, der die Memorierung und Verherrlichung der staatlichen Helden der Kunst nicht ausschloss. Die Übernahme des *Sir John Soane's Museum* durch den Staat und die Gründung des Schinkel-Museums waren ein deutliches Indiz hierfür. Andere Indikatoren stellten das direkte öffentliche Gedenken nach dem Tod dar. Sie waren die Formen und Medien, in denen sich die Verkörperung der Nation für eine Nationalisierung der Massen als ein Phänomen des Alltags manifestierte.[1398] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts zählten die Beisetzungen von Herrschern weiterhin zu den wichtigsten staatlichen zeremoniellen Ereignissen, die die staatliche Macht legitimierten und über die Grenzen hinweg sichtbar machen sollten.[1399] Die Beerdigung Friedrichs II. war bspw. ein staatliches Großereignis mit viel Pomp und Prunk, auch wenn er selbst dieses zeremoniell in seinem Testament zuvor ausdrücklich verboten hatte.[1400] Das Gedenken künstlerischer Akteure weist viele Parallelen hierzu auf. Künstler wurden zunehmend zu nationalen Helden verklärt. Akademien und andere künstlerische Institutionen waren darauf bedacht, ihre Akteure in ein öffentliches Gedenken einzubinden, das in Form von Totenfeiern, Museen, Ausstellungen und anderen öffentlichkeitswirksamen Aktionen vollzogen wurde. Kam einem William Hogarth noch kein Begräbnis mit großer öffentlicher Anteilnahme zu, wurde mit dem Tod des ersten Präsidenten der *Royal Academy of Arts* eine Tradition aufwendiger Totenfeiern implementiert.[1401]

8.1 Beerdigung und Totenfeier

Die Beerdigung von Sir Thomas Lawrence war ein öffentliches Ereignis mit viel Pomp. Lawrence porträtierte einen Großteil der englischen *High Society*, und sein plötzlicher Tod im Januar 1830 erregte großes Aufsehen.[1402] Lawrences Begräbnis

[1397] Vgl. BRITISH LIBRARY, Papers of and Relating to James Northcote. Including Letters from Him from Various Persons and His Will ADD Ms. 42524, S. 22.

[1398] Vgl. KASCHUBA, Nation als Körper, S. 293.

[1399] Vgl. BRÜGGEMANN, Herrschaft und Tod, S. 1–33. Zur historischen Verortung des Todes und den menschlichen Haltungen zum Leben vgl. PHILIPPE ARIÈS, Geschichte des Todes, München 1985; THOMAS WALTER LAQUEUR, The Work of the Dead. A Cultural History of Mortal Remains, Princeton 2015.

[1400] Vgl. BRÜGGEMANN, Herrschaft und Tod, S. 1–4; HELLMUTH, Wiedergebut Friedrichs, S. 21–52.

[1401] Vgl. BINDMAN, William Hogarth; MARTIN POSTLE, Art. Sir Joshua Reynolds (1723–1792), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2015, http://www.oxforddnb.com/view/article/23429 (Stand:21.04.2016).

[1402] Zum Tod Thomas Lawrences vgl. WILLIAMS, Life and Correspondence of Lawrence Bd. 2, S. 522–568; NICOLA MOORBY, „Funeral of Sir Thomas Lawrence: A Sketch from Memory exhibited 1830 by Joseph Mallord William Turner", catalogue entry, May 2011, in: DAVID BLAYNEY BROWN (Hg.), J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours, Tate Research Publication, December 2012, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-

hatte den Charakter eines Staatsakts, und der symbolische Ablauf des Ereignisses wurde bis ins letzte Detail geplant, wie sich aus den Zeitungsberichten rekonstruieren lässt: Der tote Körper wurde für mehrere Tage im *Somerset House* der *Royal Academy* aufgebahrt, die Räume, in denen die Trauergemeinde weilte und sich die leiblichen Überreste befanden, wurden mit schwarzem Stoff ausgeschlagen, die Träger des Sargs erhielten neue schwarze Anzüge und der Leichenwagen wurde von sechs schwarzen Pferden gezogen.[1403] Hierauf folgten 42 Wagen, unter denen sich u. a. der des *Lord Mayor* befand. Zahlreiche der Mitglieder der *Royal Academy*, der *Society of British Artist* und der *Painters in Water Colours* folgten ebenfalls dem Sarg.[1404] Nach diesem engeren Kreis kamen noch einmal 80 weitere Wagen, die jedoch z. T. ohne Mitfahrer waren, sondern dem damaligen Brauch entsprechend lediglich gesandt wurden, um den Verstorbenen den letzten Respekt zu erweisen.[1405] Für den Weg von ca. 1,5 Kilometern vom *Somerset House* bis zur *St. Paul's Cathedral* benötigte der Zug mehr als eine Stunde, sodass man von einem feierlichen Schreiten auf der kurzen Strecke sprechen muss.[1406] Die neu gegründete *Metropolitan Police* schützte das Großereignis, und trotz einer Verstärkung der im Einsatz befindlichen Kräfte kam es im Anschluss zur Kritik, dass die Polizei der Lage vor Ort in einigen Fällen nicht gewachsen war.[1407] Die Größe des Ereignisses sprengte die alltäglichen Maße in jeglicher Hinsicht: „On the whole this will be one of the most splendid exhibitions witnessed since the funeral of the immortal Nelson. A long line of carriages belonging to the Nobility will close the procession."[1408] Die Funeralinszenierungen der Künstler konnten sich somit mit den größten und aufwändigsten Inszenierungen der jüngeren Zeit messen. Ein als Skizze bezeichnetes Bild William Turners, „Funeral of Sir Thomas Lawrence. A

turner/joseph-mallord-william-turner-funeral-of-sir-thomas-lawrence-a-sketch-from-memory-r1133879 (Stand: 22.06.2016); MICHAEL LEVEY, Sir Thomas Lawrence, New Haven, Conn. 2005, S. 301–315.

[1403] Die zeitgenössische Berichterstattung beschrieb nicht nur die Prozession, sondern auch Details wie den Sarg sehr ausführlich, vgl. THE MORNING CHRONICLE (London, England), Thursday, January 21, 1830; Issue 18838, Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016); FREEMAN'S JOURNAL AND DAILY COMMERCIAL ADVERTISER (Dublin Ireland), Saturday, January 23. 1830, 1830, Issue N/A, Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 14.07.2016); THE DERBY MERCURY (Derby, England), Wednesday, January 20, 1830; Issue 5089, Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.06.2016).

[1404] Vgl. THE EXAMINER (London, England), Sunday, January 24. 1830; Issue 1147, Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

[1405] Vgl. MOORBY, Funeral.

[1406] Vgl. THE EXAMINER, January 24. 1830; Issue 1147.

[1407] Der Einsatz geriet im Anschluss in Kritik, da es in der Gegend um *Temple Bar* während der Beerdigung zu Tumulten kam und Taschendiebe unter den Augen der Polizei ihr Unwesen trieben, vgl. THE MORNING CHRONICLE (London, England), Tuesday, January 26, 1830; Issue 18842, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

[1408] THE MORNING London England, Thursday, 21. January, 1830; Issue 18838, 19th Century British Library Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

Sketch from Memory", zeigt die Ankunft des Leichenzugs an der großen Westtür der St. Paul's Cathedral (vgl. Abb. 21).[1409]

Im Bild wird der Sarg in die Kathedrale getragen, gefolgt von einer Gruppe Trauernder. Die Treppe und der umliegende Platz sind gesäumt mit Schaulustigen. Im Vordergrund des Bildes ist eine Gruppe von Männern zu sehen, von denen einer die rote Uniformjacke eines englischen field *marshal* trägt. Hierbei soll es sich um den *Duke of Wellington* handeln, den damaligen britischen Premierminister, der ein Patron Lawrences war und ihm hier zumindest im Bild die letzte Ehre erweist, denn Wellington selbst wohnte dem Ereignis nicht bei. Die Feierlichkeiten zur Beerdigung von Thomas Lawrence reihten die Präsidenten der *Royal Academy* in die Reihe der britischen „unsterblichen Helden" ein. Als Experten der Heroisierung Gefallener wurde Lawrence von seinen Mitstreitern der *Royal Academy* und seinen Patronen in eine einstudierte Erinnerungspolitik integriert. Das als Skizze bezeichnete Bild wurde 1830 auf der Ausstellung der *Royal Academy* gezeigt und stellt das letzte in einer Reihe von Turner da.[1410]

Die *St. Paul's Cathedral* war nicht nur zum öffentlichen Pantheon des Gedenkens für Kriegshelden geworden, auch die englischen Künstler wählten sie zu ihrer letzten Ruhestätte.[1411] Neben Lawrence haben Sir Christopher Wren, Joshua Reynolds, Johann Heinrich Füssli und William Turner dort ihr Grab. Lawrence und Turner begründeten ihre Entscheidung explizit mit der Nähe zum Grab von Reynolds.[1412] Die *St. Paul's Cathedral* war so ein Ort des nationalen Gedenkens geworden. Die prunkvolle Beerdigung von Lawrence, die von einigen zeitgenössischen Beobachtern mit der Bestattung Nelsons gleichgesetzt wurde, gab den Künstlern besondere Bedeutung innerhalb der Evokation einer nationalen Einheit. Ihr Begräbnis an der Seite britischer Generäle und Politiker, in dem nationa-

[1409] JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, Funeral of Sir Thomas Lawrence, Sketch from Memory, Tate, D25467 Turner Bequest CCLXIII344. http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-funeral-of-sir-thomas-lawrence-a-sketch-from-memory-d25467 (Stand: 15.04.2016).

[1410] Vgl. MOORBY, Funeral.

[1411] Vgl. EVELINE BOUWERS, Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, 1790–1840, Basingstoke 2012, S. 45–90; HOOCK, The British Military Pantheon, S. 81–86; MATTHEW CRASKE, Making National Heroes? A Survey of the Social and Political Functions and Meanings of Major British Funeral Monuments to Naval and Military Figures, 1730–70; in: JOHN BONEHILL/GEOFF QUILLEY (Hg.), Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France 1700–1830, Aldershot 2005, S. 41–60.

[1412] James Northcote legte in seine Bestattungsort in seinem Testament fest: „I desire that they may be laid as near as possibly may be to the remains of my late lamented Friend and Master Sir Joshua Reynolds", BRITISH LIBRARY, Add. Ms. 42524, S. 11. Ebenso verfügte Turner in seinem Testament, dass er in der *St. Paul's Cathedral* in der Nähe der Gräber von Reynolds und Lawrence begraben werde, vgl. ALEXANDER JOSEPH FINBERG, The Life of J. M. W. Turner, Oxford 1967, S. 420–440; WALTER THRONBURY (Hg.), The Life of J. M. W. Turner, R. A. Founded on Letters and Papers Furnished by his Friends and Fellow Academicians, London 1897, S. 366–368.

len Dom, an dessen Entstehung sie wesentlich Anteil hatten, schrieb ihnen endgültig eine besondere Rolle im Staat zu.[1413]

In der Öffentlichkeit wurde zunehmend diskutiert, welche Relevanz der Erhalt eines künstlerischen Nachlasses hatte. Dies galt bereits für Joshua Reynolds, aber auch für Lawrence. Dass Lawrence mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, war selbst in den Tageszeitungen ein viel diskutiertes Thema.[1414] Die Kosten für die Beerdigung beliefen sich auf 1000 £. Lediglich ein kleiner Teil von 150 £ wurde von der *Royal Academy* übernommen.[1415] Die Erbschaftsverwalter entschieden sich deswegen zu einer stückweisen Versteigerung seines Nachlasses, um die Schulden zu begleichen. Außerdem sollte durch den Versuch, den größtmöglichen finanziellen Gewinn aus seiner Arbeit zu ziehen, ein Erbe für die Familie gesichert werden.[1416]

Doch in der britischen Öffentlichkeit wurde dieses Handeln immer wieder als Zerstörung des Andenkens an einen großen Künstler diskutiert. Die zahlreichen Auktionen, auf denen der Lawrence-Nachlass versteigert wurde, gerieten zunehmend in Kritik. Als eineinhalb Jahre nach seinem Tod immer noch Auktionen veranstaltetet wurden, auf denen z. T. flüchtige Skizzen angeboten wurden, kommentierte der *Morning Chronicle* höhnisch: „We have had sales of Sir Thomas's relics, and we thought that we had come to an end of the sweepings of his Studio, but we were mistaken, for the elder Christie having died in the service, the job has descended, like an heir-loom, to his son."[1417] Der Verkauf des gesamten Studioinhalts der Arbeiten von Lawrence wurde als Beschädigung des Andenkens des Präsidenten der *Royal Academy* betrachtet. Sie stand der aufwändigen Inszenierung der Beerdigung entgegen. Die Versteigerungen, mit denen offenbar mehrere Generationen der Christie's-Dynastie betraut waren, standen im Gegensatz zu der aufwändigen öffentlichen Beerdigung. Die gewonnene Macht der künstlerischen Akteure innerhalb der britischen Öffentlichkeit wurde beim Ableben des Präsidenten der *Royal Academy of Arts* aufwändig inszeniert, getreu dem Motto: „Repu-

[1413] Zur Verherrlichung von nationalen „Helden" in der *St. Paul's Cathedral* und anderen kirchlichen Tempeln generell vgl. BOUWERS, Public Pantheons, S. 45–80; SAUNDERS, St. Paul's, S. 118–145.

[1414] So kursierte bspw. die Anekdote, Lawrence habe noch fünf Tage vor seinem Tod die Nachricht bekommen, dass ein Kredit über 5000 £ unmittelbar zurückgefordert werden würde, vgl. THE DERBY MERCURY (Derby, England), Wednesday, January 27, 1830; Issue 5090, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.06.2016).

[1415] Die *Royal Academy* kam im Wesentlichen für die Ausgaben der Institution auf. Hierzu gehörte der schwarze Stoff, mit dem die Räume der Institution ausgeschlagen wurden, ebenso wie die 200 Kerzen, die durchgehend brannten, so lange der Leichnam in den Räumen der Akademie war. Die Rechnung des Bestattungsunternehmens findet sich noch im Archiv der Akademie: Royal Academy of Arts Archive, Bill from E. N. Thornton & Son, 174 High Street, Southwark, for the funeral of Sir Thomas Lawrence 20 Jan 1830, RAA/SEC/1/71.

[1416] Eine Abschrift des letzten Willens von Lawrence findet sich in WILLIAMS, Life and Correspondence of Lawrence, S. 565–568.

[1417] THE MORNING CHRONICLE (London, England), Thursday, June 23, 1831; Issue 19288, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

tation of power is power."[1418] Die Funeralinszenierung diente der Erzeugung symbolischen Kapitals der Gruppierung der Künstler und unterstütze die Produktion der Tradition einer britischen Nation.

Während sich die Beerdigungen in Großbritannien zu einem Staatsakt auswuchsen, wurde verstorbenen Künstlern in Preußen weniger öffentlich gedacht. Die Trauerfeiern im Andenken an den Toten wurden zumeist später vollzogen. Eine zentrale Stellung zu Zelebrierung und Gedenken von Dichtern und Künstlern, um sie zu nationalen Helden zu machen, war die Berliner Singakademie.[1419] Die Berliner Singakademie wurde in enger Anbindung an die Berliner Akademie der Künste gegründet. Sie sollte der Pflege der geistlichen Musik als Sinnbild der Nation und als Symbol einer harmonisierenden Glaubensgemeinde dienen.[1420] Für Friedrich Wilhelm III. stellte sie ein politisches Instrument dar, das er zur Belebung von Religion und Sitte im Volk verwendete. Die Pflege geistlicher Musik sollte nicht nur gefallen, sondern auch die Gemeinschaft bilden und erheben.[1421] Dieses Prinzip der Vergemeinschaftung machte sich die Singakademie für Gedenk- und Totenfeiern zu eigen.

So berichtet bspw. Johann Gottfried Schadow von der Ehrenfeier in Gedenken an den am 24. März 1844 verstorbenen Bertel Thorvaldsen. Die Feier fand am 1. Juni 1844 in der Singakademie der Künste von Berlin statt und ließ die wesentlichen Verdienste und Passagen des Verstorbenen Revue passieren. Der Künstler wurde hier zum Helden stilisiert. Dieser Ruhm gebührte denen, die Neues schufen und sich anschickten, die alten Vorbilder „vom Thron zu stoßen", wie Schadow in seinen Aufzeichnungen zur Gedenkfeier beschrieb: „War es um die Glorie unseres grossen Künstlers zu rechtfertigen oder um Kunstkenntnis anzu-

[1418] Thomas Hobbes, Leviathan, hg. von RICHARD TUCK, Cambridge 1996, S. 62.

[1419] Neben bildenden Künstlern wurde auch Literaten wie Goethe oder Mitgliedern des Adels gedacht, vgl. SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Goethe's hundertjähriger Geburtstag, gefeiert v. d. Singakademie durch musikal. Aufführung mehrer seiner Dichtungen, Berlin 1849; SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Feier zum Gedächtnis Sr. Durchlaucht, des Herren Fürsten Anton Radziwill in der Sing-Akademie am 29. April 1833, Berlin 1833; SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Feier zum Gedächtnisse Ihrer königl. Hoheit, der am 7. Dez. 1836 entschlafenen Prinzeßinn Louise von Preußen verwittw. Fürstinn Radziwill in der Sing-Akademie am 19. Jan. 1837; ANONYM, Einladung zur Feier, welche die Koenigliche Akademie der Kuenste zu Ehren des Koeniglichen Hofbildhauers und Professors Christian Rauch am 4. Juni [1851], mittags 12 Uhr, im Saale der Singakademie veranstaltet hat, Berlin 1851; KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.): Gedächtnisfeier des königlichen Professors und Hofbildhauers Christian Daniel Rauch, veranstaltet von der Königlichen Akademie der Künste, den 20 März 1858 […] im Saale der Singakademie, Berlin 1858.

[1420] Vgl. FRIEDEMANN MILZ, Zur Ästhetik der Berliner Sing-Akademie, in: WERNER BOLLERT (Hg.) Sing-Akademie zu Berlin, Festschrift zum 175 jährigen Bestehen, Berlin 1966, S. 50–60; JÜRGEN HEIDRICH, Peripherie oder Zentrum? Berliner Musikgeschichte um 1809, in: AXEL FISCHER (Hg.), Inter vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832), Hannover 2014, S. 31–39.

[1421] Vgl. MILZ, Sing-Akademie, S. 56–57.

bringen – genug, er machte Attake auf einen der Heroen genannt: Canova."[1422] Der junge Thorvaldsen nahm es erfolgreich mit den etablierten Akteuren seines Feldes auf und hatte sich deswegen im Tode den Status eines „Helden" der Kunst verdient. Auch Johann Gottfried Schadow und seinem wohl bekanntesten Schüler Christian Daniel Rauch wurde nach ihrem Tod in der Berliner Singakademie gedacht.[1423]

Bereits zu Lebzeiten wurde Rauch von der Singakademie 1851 mit Feierlichkeiten geehrt und mit einem aufwendigen Programm gefeiert, in dem seine Arbeiten durch zahlreiche Festhymnen, Reden und Cantaten verherrlicht wurden. Die von August Kopisch und Giacomo Meyerbeer verfasste Festhymne, die zur Einführung der Feierlichkeit gespielt wurde, machte Rauch durch seine Arbeit zu einem Helden, dessen Werk der Nation zu Ansehen verholfen habe:[1424]

Steht auf und empfangt mit Feiergesang
Lobpreisen den Mann, der die Stadt, der das Land
Durch belebtes Gebild,
In Erz wie in Marmor, verherrlicht! –

Hört, nimmer erschuf Er vergänglichen Tand;
Nur Heroen allein, Vorkämpfer der Zeit! – [1425]

Das Ereignis schuf den künstlerischen Helden durch den performativen Akt des gemeinschaftlichen Singens und Musizierens. In einer weiteren Cantate von Kopisch und H. Dorn wird darauf eingegangen, wie die Arbeiten Rauchs die imaginative Einheit der Nation erst in Stein schufen:

Höhen des Ruhmes erklimmen ist mühevoll;
Aber erreichen die Gipfel ist lieblich
Süss das Zurückschauen! –
[…]
Reizende Werke mit Sinn vollbracht' Er,
Thaten der Helden, den Stolz des Landes,
Hat Er verewigt! –

[1422] GOTTFRIED SCHADOW, Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke […], Stuttgart 1890, S. 75.

[1423] Vgl. KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE/SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Gedächtnisfeier Johann Gottfried Schadow, Dr. der Philosophie, Direktors der Koenigl. Akademie der Künste […], geboren Berlin den 20. Mai 1764, gestorben den 27 Januar 1850. Veranstaltet in Vereinigung der Königlichen Akademie der Künste mit der Singakademie, Berlin 1850.

[1424] Vgl. SIEGHART DÖHRING, Art. Giacomo Meyerbeer, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 386–389, http://www.deutsche-biographie.de/sfz62914.html (Stand: 04.05.2016); HANS-WOLF JÄGER, Art. August Kopisch, in: Neue Deutsche Biographie, 12 (1979), S. 564–566, http://www.deutsche-biographie.de/sfz44496.html (Stand: 04.05.2016).

[1425] EINLADUNG ZUR FEIER, Professors Christian Rauch Berlin 1851, unpag.

Nicht geringe That ist's Denkmale setzen,
Auf graniten Fuss aus Erz würdig gestaltete;
Der Erhabenen würdig, die nimmer erzitterten,
Wenn im Kampfgefilde der Schlacht Donner erhalleten […][1426]

Bereits zu Lebzeiten wurde besonders Rauchs Verdienst bei der Darstellung von Kriegshelden herausgestellt, um diese für die Nachwelt in Erinnerung zu halten. Aufgrund dieser heroischen Darstellung wurde Rauch als Genius beschrieben, der durch seine Taten denen gleich wurde, die er beschrieben hatte. So entfaltete sich ein Kult um den künstlerischen Akteur, der durch die institutionell enge Bindung zwischen Kunstakademie und Singakademie gestützt wurde. Auch zum Tode Rauchs wurde eine Feier in der Singakademie veranstaltet. Nach einem einleitenden Adagio von Wilhelm Taubert und einem Vortrag von E. H. Toelken, dem Sekretär der Kunstakademie, wurde eine Cantate von Friedrich Eggers und Wilhelm Taubert vorgetragen, die zum Gedenken Rauchs verfasst wurde:

Triumph! Dem Himmel kehrte wieder
Ein Held, aus ird'scher Arbeitszeit;
Gott ruft herauf und sendet nieder
Die Zeugen seiner Herrlichkeit!
Geläutert ist der Seele Gold,
Nun darf er auferstehn
Lobt Gott![1427]

Kunst wurde in der Andacht der Singakademie zur Religion. Das verstorbene Mitglied wurde nicht nur zum „Helden" verklärt, sondern „heiliggesprochen". Die Erinnerung an das Mitglied der Akademie wurde so zu einem Auftrag Gottes, der durch die irdischen Hinterbliebenen vollzogen werden musste. Von der in Vergessenheit geratenen Akademie unter Friedrich II. und dem bescheidenen künstlerischen Leben in Berlin gegen Ende des 18. bis zur künstlerischen Heiligsprechung Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich ein radikaler Wandel vollzogen. Künstler wurden nun in einem Atemzug mit militärischen „Helden" der Nation genannt:

Der Meister aber stählte seine Kraft
Im Land der Lorbeeren für das Werk des Lorbeers;
Denn schwer ist's: würd'ge Helden würdig krönen.

Chor der Krieger.

Sieg! Sieg! Es steigt mit seinem Blitz
Der Preussenadler auf,
Er donnert über Dennewitz,

[1426] Ebd.
[1427] Gedächtnisfeier des königlichen Professors, S. 3.

Rauscht bei Katzbach Lauf.
Wie blitzt das Aug‘ dem Gneisenau,
Wie leuchtet Blüchers Schwert,
Bis es auf Waterloo’s Todtenau
Vernichtend niederfährt[1428]

Waterloo, das Chiffre der militärischen Schlacht schlechthin, die über die Geschicke ganzer Nationen entschied und in einer grundlegenden Neuordnung der europäischen Mächtekonstellationen resultierte, ist als zentrales Ereignis im Leben Rauchs angegeben, denn die Erinnerung an dieses Ereignis und seine Verklärung zum Mythos war ein Verdienst des Künstlers:[1429] „Denn schwer ist’s: würd’ge Helden würdig krönen.“ Mit seinem Werk prägte Rauch das Bild einiger der bekanntesten preußischen Persönlichkeiten. Mit seiner Arbeit wurde die Jahrzehnte andauernde Diskussion um das Reiterstandbild Friedrich II. unter den Linden beendet, seine Grabskulptur zu Luise von Preußen wurde zu einer der bekanntesten Darstellungen der Königin, und mit seiner Blücher-Statue schuf er auch eines der bekanntesten Abbilder militärischer preußischer „Helden“. Rauch modellierte preußisches Gedenken und preußische Geschichte.[1430]

Das künstlerische Feld, wie es in der vorliegenden Arbeit analysiert wurde, machte durch sein Zusammenspiel aus Akteuren und Institutionen, aus Ritual und Politik die Erhebung des Künstlers in den Stand des „Heiligen“ erst möglich. Diese Entwicklung vollzog sich als ein wechselseitiger Prozess mit der Entstehung des modernen Staates. Dass die Künstler mehr Stütze als Widersacher dieser Entwicklung waren, wurde in der Verehrung ihrer Toten ein weiteres Mal deutlich. Sie wurden Teil der bürgerlichen und staatlichen Elite und zogen mit ihren Arbeiten eine Trennlinie, die die Symbolisierung von Rang durch Konsum in die Praxis setzte. Ebenso wie der Verklärung der Kunst performativ Ausdruck verliehen wurde, konnte diese Schöpfung auch institutionell verstetigt werden, wie die Museen Soanes und Schinkels eindrucksvoll beweisen.

[1428] Ebd., S. 4–5.

[1429] Einen aktuellen Überblick zur Geschichte Waterloos aus verschiedenen Perspektiven bietet MARIAN FÜSSEL, Waterloo 1815, München 2015, hier S. 7–14.

[1430] Vgl. HANNESEN, Das Denkmal für Friedrich den Großen, S. 145–148; JUTTA VON SIMSON, Art. Christian Daniel Rauch, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 195–197. [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118749218.html (Stand: 22.06.2016).

8.2 Künstler-Museen

Die Entstehung der Berliner Kunstgeschichte und des Schinkelmythos sind eng miteinander verwoben.[1431] Die Arbeit Franz Kuglers zu Karl Friedrich Schinkel schuf in dichter Folge zu seinem Ableben eine erste Monografie, die einen Grundstein zum Gedenken und zur Überhöhung des Akteurs Schinkel legte:

> Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, den wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unseres Gemüthes erschüttert werden, es fehlte uns an den Worten um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unseren Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick – umso furchtbarer, als unseren Gedanken eine Enträthselung desselben unmöglich blieb, – verdüstert sein sollte.[1432]

Kuglers von Pathos getragene Sprache ließ Schinkel zu einem gottgleichen Stern am Himmel werden, der seinen Zeitgenossen Bewunderung abverlangen sollte. Die zeitgenössischen Monografien waren in vielen Punkten deckungsgleich mit der Erinnerungspolitik des Staates. Sie und auch die Selbstdarstellung Schinkels trugen dazu bei, Schinkel den Ruf eines fleißigen Staatsdieners zu verleihen, der bis zur Erschöpfung und völligen Selbstaufopferung arbeitete.[1433] Noch zu seinen Lebzeiten wurde über einen Kauf seines Nachlasses verhandelt. So kam es, dass Friedrich Wilhelm IV. bereits kurz nach seinem Tod die Anweisung zum Kauf der Sammlung gab.[1434]

Um ein Schinkel-Museum zu erschaffen, ließ der König dessen vollständigen Nachlass für 30 000 Rt. kaufen. Die Gründe hierfür waren vielerlei Natur: So hatte die Familie zur Sicherung ihres Unterhalts Fürsprecher wie Peter Beuth, der

---

[1431] Vgl. CHRISTIAN WELZBACHER, Schinkel als Mythos. Kanonisierung und Rezeption eines Klassikers 1841 bis heute, Berlin 2012, bes. S. 42–54; PAUL ORTWIN RAVE, Urkunden zur Gründung des Schinkel-Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 56 (1935), S. 234–249; GOTTFRIED RIEMANN, Das „Schinkelsche Museum", Schicksal eines Nachlasses, in: Museums Journal, 6/4 (1992), S. 15–20; ROLF H. JOHANNSEN, „Schinkel's Museum", Von der Bauakademie ins wiedervereinigte Kupferstichkabinett, in: HEIN. TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG/ROLF H. JOHANNSEN (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch, Berlin 2012, S. 305–328.

[1432] FRANZ KUGLER, Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, Berlin 1842, S. III.

[1433] Vgl. CHRISTOPH VON WOLZOGEN, Eine heitere Ansicht des Todes. Schinkels Testament und Erbrezess, in: HEIN. TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG/ROLF H. JOHANNSEN (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch, Berlin 2012, S. 295–303, hier S. 296.

[1434] Vgl. WELZBACHER, Schinkel als Mythos, S. 42.

in seiner Promemoria zum Nachlass Schinkels für den Kauf der Sammlung plädierte. In seinem Testament erklärte Schinkel seine Ehefrau Susanne zu seiner alleinigen Erbin. Sein Vermögen betrug zum Zeitpunkt seines Todes 18 000 Rt., durch die Zusicherung eines freien Wohnrechts für seine Frau und die Veräußerung seines Nachlasses waren Schinkels Nachkommen versorgt.[1435] Neben der Versorgung der Angehörigen Schinkels war das gewichtigere Motiv für die Gründung des Museums, dass Künstler zunehmend an Prominenz gewonnen hatten. Die Gründung von Akademien, die öffentlichen Ausstellungen, die Sichtbarkeit im öffentlichen Raum durch Monumente, Gebäude und andere künstlerische Erzeugnisse hatten die Produzenten bekannt gemacht. Akteure wie Schinkel, Reynolds, Thorvaldsen und Lawrence wurden nicht nur Erschaffern einer nationalen Idee, sondern auch zu deren Projektionsfläche. Diesen Akteuren in Form eines Museums zu gedenken, schien darauf als der nächste folgerichtige Schritt. Ihre Arbeit und völlige Aufopferung für die Sache der Kunst und die „Allgemeinheit", vertreten durch den Dienst am Staat, wurde konserviert durch die Archivierung ihres Arbeitsumfelds.

Bei einer ersten Bestandsaufnahme fanden sich 29 gerahmte Bilder, davon 14 Ölgemälde, 528 ausgeführte Zeichnungen und 2421 Skizzen im Nachlass Schinkels. Auf Basis dieser Arbeiten sollte ein Museum in den Räumen der Bauakademie gegründet werden, das in erster Linie als eine Art Lehrsammlung für junge Architekten und Künstler dienen sollte. In der alten Dienstwohnung des „Heroen" untergebracht, wurde hier anschaulich vermittelt, wie ein Künstler sein gesamtes Leben um seine Arbeit ausgerichtet hatte.[1436] Im Promemoria Beuths wurden die Interessen der Familie und des Staates in Einklang gebracht:

> Hiernach kann die von Sr. Majestät dem Könige ausgesprochene Idee. Aus dem künstlerischen Nachlaß ein eigens Museum zu bilden, nur den Wünschen der Familie entsprechen. Sie erhält dem Preußischen Staate und seiner ferneren Kunstbildung den geistigen Schatz eines seiner größten Männer. Daß die Räume des Bauschulgebäudes, in denen er wirkte und starb, worin sich die Allgemeine Bauschule, die Baugewerkschule und die Ober-Bau-Deputation befindet, die angemessensten zur Aufstellung der Sammlung sein dürften, haben Se. Majestät auszusprechen geruht.[1437]

Es wurde nicht versucht, den Wert der Sammlung anhand von Vergleichen zu anderen Nachlässen genauer zu bestimmen. Vielmehr berief man sich in erster Linie auf den Gebrauch der Arbeiten für eine Schausammlung zur Ausbildung junger Architekten.[1438] Hierzu sollte auch die Sammlung antiker Gipsabgüsse, die neben der Goethes als eine der größten der Zeit galt, in den Besitz des Museums

[1435] Vgl. WOLZOGEN, Ansicht des Todes, S. 298–303.
[1436] Vgl. JOHANNSEN, Schinkel's, S. 305–309.
[1437] RAVE, Urkunden, 56 (1935), S. 237.
[1438] Vgl. ebd., S. 238.

übergehen.[1439] Am 16. Januar 1842 befahl der König den Kauf des Schinkelnachlasses für 30 000 Taler. Der Witwe Schinkels wurde in einigen verbleibenden Räumen der Dienstwohnung lebenslanges Wohnrecht eingeräumt. Die anderen in Besitz des Staates befindlichen Schinkelzeichnungen sollten in den Bestand des Museums übergehen. Dieses sollte durch das Personal der Bauschule betreut werden, ohne dass dem Staat hierdurch weitere Kosten entstünden. Der erste Direktor wurde Beuth, der die Leitung der Bauakademie innehatte, die unter seiner Leitung von 1831 bis 1849 zur Allgemeinen Bauschule umbenannt wurde. Als ehrenamtliche Kustoden standen ihm Oberbaurat Soller und Landbaumeister Salzenberg zur Seite, die beide Schüler Schinkels. Zu ihren Aufgaben gehörte es, aus dem Nachlass die Zeichnungen für das Museum zu bestimmen, diese in Ordnung zu bringen und in Mappen einzuteilen.[1440]

Ein Vorbild fand das Museum Schinkels in gewisser Weise im *Sir John Soane's Museum*.[1441] Der britische Architekt John Soane war ein sozialer Aufsteiger. Die Anstellung beim bekannten Londoner Architekten und Gründungsmitglied der *Royal Academy of Arts* George Dance brachte ihn dazu, sich als Student bei der *Royal Academy* einzuschreiben. Die Auszeichnung einer seiner Arbeiten mit der Goldmedaille der Akademie ermöglichte es ihm, von 1778–1780 eine *Grand Tour* auf dem Kontinent zu absolvieren. Bei seiner Rückkehr profitierte er von den auf seiner Reise geschlossenen Kontakten und hatte schnell zahlreiche Aufträge als Architekt. Die Ernennung zum Architekten der *Bank of England* und der Bau der *Dulwich Picture Gallery* nach seinem Entwurf waren weitere Etappen einer „Bilderbuchkarriere" eines britischen Künstlers und Architekten.[1442] Eines der wichtigsten Projekte Soanes war sein Wohnhaus, das er zeit seines Lebens zum „Gesamtkunstwerk" ausbaute und das ihm nicht nur zum Wohnen diente, sondern auch eine Schule der Architektur, Bildhauerei und Malerei sein sollte.[1443] Bereits 1792 kaufte Soane das erste der drei Anwesen, *Lincoln's Inn Fields 12*. Darauf erweiterte er sein Projekt konstant durch den Kauf der Nachbarhäuser 13 und 14 in den

[1439] Vgl. ebd., S. 240.

[1440] Vgl. ebd., S. 241–243.

[1441] Soane veröffentlichte einen Führer zum Museum, den er mehrmals überarbeitete: JOHN SOANE, Descriptions of the House and Museum Lincoln's Inn Fields, London 1830, 1832, 1835–36. Erstmalig Erwähnung findet Soanes Haus als Bauakademie und Museum in: OBSERVATIONS ON THE HOUSE OF JOHN SOANE ESQ. HOLBORN-ROW, Lincoln's Inn Fields, in: European Magazine, 1812, S. 381–386. Ein Überblick zur Soane-Forschung und seinem Haus geben: SUSAN FEINBERG, The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea. 1801–1810, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 43,3 (1984), S. 225–237; DAVID WATKIN, Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures, Cambridge 1999; DARLEY, John Soane. n Accidental Romantic; HELEN DOREY, Sir John Soane. Einheit von Architektur, Bildhauerei und Malerei. Das Museumshaus von Sir John Soane in London, in: MARGOT BRANDLHUBER/MICHAEL BUHRS (Hg.), Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948, Ostfildern 2013, S. 38–53.

[1442] Vgl. DOREY, Soane, S. 38–40.

[1443] Vgl. SOANE, Description 1835, S. VII.

Jahren 1812 und 1823. Er sammelte Antiquitäten, zeitgenössische britische Kunst und Gipsabgüsse antiker Plastiken und arrangierte sie in seine romantische pittoreske Architektur. Einer größeren Öffentlichkeit wurde dieses „Nationalmuseum im Kleinen" von 1812 nachweislich zugänglich. Soanes Ernennung zum Professor für Architektur an der *Royal Academy* hatte ihn offenbar dazu veranlasst, seine Sammlung von Skulpturen und Büchern als eine Schausammlung für die Lehre der Architektur zu arrangieren. Den Studierenden, denen in Zeiten der Napoleonischen Kriege die *Grand Tour* zumeist verwehrt blieb, wurde so die Möglichkeit eröffnet, sich innerhalb der Sammlung zu bilden, die einen Tag vor und einen Tag nach den Vorlesungen Soanes geöffnet war.[1444] Im Gegensatz zum Schinkel'schen Museum handelte es sich bei *Soanes Museum* nicht um eine posthume Verehrung des Künstlers; vielmehr hatte sich Soane bereits zu Lebzeiten ein Privatmuseum geschaffen.[1445]

Durch einen *private act of parliament* wollte Soane seine Sammlung dem britischen Staat überschreiben, der für die Verwaltung der Sammlung und das Vermögen zur Unterhaltung dieser verantwortlich sein sollte.[1446] Am 13. März 1833 brachte Joseph Hume die zweite Lesung zum *Sir John Soane's Museum* ins Parlament ein. Hume lobte Soane und merkte an, dass er bereit sei, seine wissenschaftlichen Erkenntnisse durch die Spende des Museums mit der Öffentlichkeit zu teilen. Diese ermögliche durch ihre umfassende Sammlung und hervorragende Bibliothek Forschung und Bildung in holistischer Form:

> He observed that Sir John Soane had been engaged for thirty years in collecting books, manuscripts, and antiquities, at a great expense, and had arranged them in the most complete order; so that, at once, reference could be made for the attainment of any particular information.[1447]

Laut Hume war es nicht nötig, den Charakter des Spenders weiter vor dem Parlament darzulegen, weil dieser durch seinen unermüdlichen Einsatz für die Nation wichtige Artefakte wie den Sarkophag Belzonis für die hohe Summe von 2000 £ erstanden und der Wissenschaft einen großen Dienst in vielerlei Hinsicht erwiesen habe.[1448] Als Nächstes lobte Sir Robert Inglis die großzügige Stiftung Soanes und betonte, dass ähnliche Sammlungen in der Regel durch die Aufwendung erheblicher finanzieller Mittel vom Staat gekauft werden mussten. Stiftungen großer Sammlungen, wie die kürzlich von Richard Payne Knight erfolgte, sollten mehr

[1444] Vgl. DOREY, Soane, S. 38–47.
[1445] Vgl. DARLEY, Romantic, S. 300.
[1446] Vgl. FEINBERG, Genesis, S. 225.
[1447] Hansard, Commons Sitting, Sir John Soane's Museum, 15 March 1833, Vol. 16, cc667–8, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1833/mar/15/sir-john-soanes-museum (Stand: 01.08.2016).
[1448] Vgl. ebd.

Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erlangen.[1449] Soanes Ansinnen erschien vorerst als voller Erfolg.

Bis in einer weiteren Parlamentsdebatte am 1. April 1833 der Widerspruch seines Sohns George zur Spende des Vermögens an den Staat eingebracht wurde.[1450] John Soane hatte ein äußerst schwieriges Verhältnis zu seinen beiden Söhnen, die entweder ungeeignet oder unwillig waren, dieselbe Karriere wie ihr Vater anzustreben.[1451] Die Parlamentsdebatte kam zum Ergebnis, dass Soane über seine Sammlung selbst verfügen dürfe, und es wurde bemerkt, dass er seinen verbliebenen Sohn durchaus in seinem Testament bedacht habe, wenn auch mit einer geringen Summe. Wichtiger war jedoch, dass einige Mitglieder des Parlaments den Vorschlag machten, die Sammlung solle ins *British Museum* übergehen, was Soane entschieden ablehnte. Der Erhalt seines Gesamtwerks war die Bedingung für die Spende an die Nation. Falls seine Bedingungen nicht eingehalten würden, drohte er, die Sammlung ins Ausland zu verkaufen. Nach der dritten Lesung wurde Soanes Ansinnen schließlich angenommen.[1452]

Der Parlamentsbeschluss aus dem Jahr 1833 hatte Soane zugesichert, dass die Sammlung in geschlossener Form und in den drei Londoner Stadthäusern *No. 12–14 Lincoln's Inn Fields* bestehen bleibt. Diese Mischung aus architektonisch sich ständig wandelndem Gesamtkonzept und universaler Sammlung, die sich am Prinzip einer frühneuzeitlichen Wunderkammer anlehnte, wurde bereits zu Soanes Lebzeiten mit zahlreichen Publikationen bedacht, die er nicht selten selbst zu verantworten hatte. Ebenso wie Schinkel war Soane keinesfalls eine unumstrittene Persönlichkeit. Die nachfolgenden Generationen an englischen Architekten waren um einen neuen Stil bemüht.

Sowohl Schinkel als auch Soane sind archetypische Beispiele der Möglichkeitsstrukturen ihrer Umgebung. Während Schinkel zeit seines Lebens Mieter blieb und sich im gesetzten Alter in einer Dienstwohnung einrichtete, setzte Soane die Ideen seiner Architektur in seinem eigenen Haus exemplarisch um. Sein lukrativer Posten als Architekt der *Bank of England* und das Vermögen, das seine Frau in die Ehe mit einbrachte, gaben ihm einen anderen finanziellen Spielraum als dem preußischen Beamten. Beide waren charakteristisch für ihr Umfeld, die Städte London und Berlin. Während in London die *Royal Academy of Arts*, die *British Insti-*

[1449] Vgl. ebd. Richard Payne Knight hatte seine Sammlung, deren Wert zwischen 30 000 und 60 000 £ geschätzt wurde dem *British Museum* vermacht. Zu Knights Vermächtnis der Sammlung vgl. Hansard, Lords Sitting, British Museum Bill – Mr. Payne Knight's Bequest, 10. June 1824, Vol. 11, cc1165–7, http://hansard.millbanksystems.com/lords/1824/jun/10/british-museum-bill-mr-payne-knights (Stand: 19.04.2016).

[1450] Vgl. Hansard, Commons Sitting, Sir John Sonae's Museum, 01. April 1833, Vol. 16 cc1333–43, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1833/apr/01/sir-john-soanes-museum (Stand: 19.04.2016).

[1451] Zum zerrütteten Verhältnis zwischen Soane und seinen Söhnen vgl. DARLEY, Romantic S. 228–230.

[1452] Vgl. ebd., S. 302.

tution, die *Society of Painters in Water Colours* und viele andere Initiativen des künstlerischen Feldes in erster Linie auf privatem Engagement beruhten und der Staat in einigen Fällen regulativ eingriff, entstanden die preußischen Institutionen in erster Linie aus staatlichem Interesse. Die Museen, in denen den beiden Künstlern gedacht wurde, waren Ausdruck ihrer Position im Staat. Um die Erinnerungskultur innerhalb der Staaten zu vereinheitlichen, bemühte man sich, eigene Schulen zu konservieren und einen Kult um den Schöpfer zu entfalten.

8.3 Zwischenfazit: Lang lebe der Künstler!

Die symbolische Überhöhung des Künstlers durch die öffentlichkeitswirksame Machtdemonstration in Form von Trauerprozessionen, Trauerfeiern, Monumenten und Museen machte den Künstler ebenso unsterblich wie die militärischen „Helden", an deren Erschaffung diese Künstler zuvor wesentlichen Anteil hatten. Geradeso wie der militärische stand auch der künstlerische „Held" mit seiner Arbeit für völlige Aufopferung für die imaginierte Einheit der Nation. Voller Pathos wurde er als sich totarbeitender Diener des Staates inszeniert. Er wurde so zum modernen Akteur innerhalb des Staates, der durch seinen Pflicht- und Leistungsethos und den Dienst für die Allgemeinheit seine Legitimation begründete. Kunst wurde zu einer Ersatzreligion und ihre Akteure zu „Heiligen". Diese Konsekration fand nicht nur auf einer schriftlichen Ebene statt und wurde keinesfalls nur von den Akteuren selbst propagiert, sondern manifestierte sich auch performativ und institutionell. Die Trauerfeier Thomas Lawrences lockte die Londoner „Massen" auf die Straße, und der Künstler als nationaler „Held" wurde so physisch erlebt und drang in den Alltag der Menschen ein. Sein Werk war darüber hinaus mit den Arbeiten Rauchs Teil des öffentlichen Raums und prägte wesentlich das Bild der nationalen „Helden". Das künstlerische *self-fashioning*, das in der enzyklopädischen Sammlung Soanes zum Ausdruck kommt, wurde zum nationalen Museum, das Teil der kulturellen Identität Großbritanniens wurde. Das Schinkel-Museum wurde ebenso zu einer Lehrstätte des künstlerischen Nachwuchses wie zum Zentrum der Heldensakralisierung innerhalb des preußischen Staates.

9 Schluss und Ausblick

Die vorliegende Studie verfolgte zwei Ziele: die Analyse der Entstehung des modernen künstlerischen Feldes und die Untersuchung seiner Verflechtung mit dem modernen Staat und der Nation. Die Rekonstruktion der Praktiken und Diskurse des gewählten Untersuchungszeitraums ließ die kulturelle Ordnung der Kunst in der Verknüpfung von Staat und Politik deutlich werden. Die verschiedenen Praxisformationen der Institutionalisierung, des Reisens, der Öffentlichkeit, der Verschriftlichung, des Handelns und Sammelns, der Musealisierung und des Todes haben es ermöglicht, die Emergenz von Distinktion und Herrschaft innerhalb dieses Feldes zu analysieren.

Die Akademien und Museen wurden zu Konsekrationsinstanzen, die Künstler und ihre Produkte „heiligsprachen". Die in ihrer Entstehung zeitlich früher angesiedelten Akademien und künstlerischen Vereinigungen führten zu einer Organisation der Akteure innerhalb des Feldes, die in eine Professionalisierung der Produzenten mündete. Das später entstandene Museum bettete das Produkt und den Produzenten in professionalisierte Verwaltungsstrukturen ein und versah so beide mit einem Kapitalzuwachs. Die in den Akademien und weiteren Gesellschaften und Vereinen engagierten Akteure widmeten sich der Ausbildung, der Produktion, der Ausstellung und dem Verkauf von Künstlern und ihren Werken (Kapitel 2). Zahlreiche Strukturen führten zur Herausbildung eines klassenspezifischen Habitus unter den beteiligten Akteuren. Die Ausbildung des Künstlers spielte hierbei

eine wichtige Rolle. Zu dieser gehörten u. a. das Reisen wie auch die Normierung durch wiederkehrende Abläufe innerhalb der Akademien und Gesellschaften wie gemeinsame Sitzungen, ein striktes Reglement und eine in der Praxis ausgefochtene Ordnung, die nicht zuletzt durch die Hierarchie innerhalb der Kunstausstellungen deutlich wurde. Dennoch wurden die Gesetze und Reglements der Akademien immer wieder neu erstritten und unterlaufen. Die untersuchten Konflikte zeigten, dass die Akteure zumeist mit ihrem Handeln von der Norm abwichen, um sich eine günstige Ausgangsposition im relationalen Kräftefeld der Kunst zu verschaffen. Die Emergenz eines neuen Berufsstandes führte zu Friktionen, die jedoch auch produktive Kräfte entfalteten. Aus diesen entstanden ebenso neue Genres der Kunst wie neue Gruppierungen. So waren die Akademien und künstlerischen Vereinigungen sowohl ein statisches als auch ein dynamisches Element, das zur Entstehung des modernen Künstlers und der Inkorporierung einer ständischen Ordnung beitrug. Es ließen sich graduelle Unterschiede zwischen London und Berlin feststellen. Die Londoner Akademie feierte bspw. vorerst gegenüber ihrer Konkurrenz große Erfolge durch eine lose Bindung an den Monarchen, die ihr sowohl einen Vorsprung an ökonomischem als auch an symbolischem Kapital verschaffte. Die Berliner Akademie vereinte in sich den Widerspruch von kommerzieller und Hochkunst, da die Akademie sowohl in der Malerei, der Plastik und der Architektur ausbilden sollte als auch besonders viele Kunsthandwerker in sich vereinte. Die Professionalisierung des preußischen Manufakturwesens war ein wesentlicher Faktor, der für die Legitimation der Reform der Kunstakademie angeführt wurde.

Einige Rituale der Einsetzung von Künstlern wurden ebenso in England wie in Preußen vollzogen. Die Reise war als Übergangsritus ein wichtiges Phänomen der Akteure der Kunst, das vorwiegend der Akkumulation von Wissen diente (Kapitel 3). Die Zugehörigkeit zum Stand der Künstler wurde durch sie performativ hergestellt. Dies äußerte sich vor allem für Künstler, die am Anfang ihrer Karriere standen und für die die Reise den Übergang von der Ausbildung zur Ausübung der Profession darstellte. Entgegen dem Adel und den wohlhabenden Bürgern, die aus Sicht einiger Künstler lediglich versuchten, ihr kennerschaftliches Urteil zu verbessern, war die Reise für Künstler eine Arbeitsreise, die der Aneignung und Aufzeichnung von Wissen diente. Die ständige Wiederholung von Bewegungsabläufen durch das Zeichnen führte zur Normierung des Körpers und der eigenen Fähigkeiten. Die Bewegungen schrieben sich in den Habitus der Akteure ein. Der Streit unter den Künstlern, Kunstgelehrten und Kennern profilierte den künstlerischen Habitus weiter. Die Durchsetzung gegenüber anderen Gruppen und Akteuren konnte nur durch ein angemessenes Wissen und Werben vollzogen werden. Reisen diente der Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen wie der des Bildungsreisenden, der aus Sicht der Künstler nicht dieselbe Form der Erkenntnis und der tiefgreifenden Fähigkeiten für das Unterfangen mitbrachte. Dass es sich bei der Etablierung des modernen Künstlers um eine europäische

Entwicklung handelte, wurde ebenfalls unter den Aspekten der Reise deutlich. Die Rückbesinnung auf die Antike und die Etablierung antiker Klassiker in dem Œuvre der jeweiligen Akteure war ein elementarer Bestandteil der Ausbildung der Künstler. Reisen klärten die europäische Intelligenz über das Museum als politisches Instrument auf. Der *Louvre* galt als ein Mittel der symbolischen Entfaltung politischer Macht. Dies wurde durch die Verschiebung der Beutekunst in ganz Europa und durch die visuelle sowie schriftliche Kommentierung dieser Ereignisse deutlich. Die hier gesammelten Erkenntnisse und das beständige Werben der künstlerischen Akteure für die Etablierung des Sammelns waren wichtige Faktoren für die spätere Entstehung nationaler Museen. Das Reisen diente somit der Ausprägung eines künstlerischen Habitus, der durch Abgrenzung zu anderen Gruppierungen wie den Kennern und Dilettanten an Profil gewann.

Bevor Museen auf breiter Basis vom Staatswesen gefördert wurden, waren es jedoch vor allem Ausstellungen von Kunstakademien und weiteren künstlerischen Gruppierungen, die eine Öffentlichkeit der Kunst in wiederkehrender Form performativ in Szene setzten (Kapitel 4). Ausstellungen waren ein wichtiger Faktor für die Entstehung einer künstlerischen Öffentlichkeit, innerhalb derer die Akteure um die jeweilig beste Position im Kräftefeld kämpften. Die richtige Hängung eines Bildes in der Ausstellung, der nötige Kontakt zu einem Ehrenmitglied der Akademie oder die effektvolle Inszenierung eines Genres wie der Aquarellmalerei konnten für die Karriere entscheidend sein. Die Ausstellungen und die auf ihnen gezeigten Produkte betteten sich häufig in ein Großereignis ein. Die Visualisierung des Todes von Horatio Nelson fügte sich nahtlos ein in das Gedenken, welches dem Helden durch seine aufwendige Beerdigung zuteilwurde. So wurde dem „Nationalismus vor dem Nationalismus" auf den Kunstausstellungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts visuelle Nahrung zugeführt. Diesen öffentlichen Ereignissen konnten keinesfalls alle Bevölkerungsteile beiwohnen, da durch die Eintrittsgelder sowie die Normierung der Kleidung und des Umgangs nur ein kleiner Teil der Bevölkerung von den Veranstaltungen angesprochen wurde.

Auf dem Londoner Markt etablierte sich gegenüber der *Royal Academy of Arts* eine vielfältige Konkurrenz. Ein Beispiel hierfür war die *British Institution*, die als eine Gemeinschaft des britischen Adels und der bürgerlichen Oberschicht den Einfluss über die Ausstellungsöffentlichkeit nicht nur in den Händen der Künstler sehen wollte. Ausstellungen konnten als gesellschaftliches Engagement für die Bildung des Volkes, den wirtschaftlichen Fortschritt der Nation und des Aktionismus im Wettkampf der Nationen inszeniert werden. Das Engagement in diesem Bereich war weder in London noch in Berlin nur für Künstler interessant, sondern ließ vielen Akteuren mit ausreichend ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital eine Mitwirkung in diesem Bereich als attraktiv erscheinen, um einen Zugewinn an Renommee und Prestige für sich zu verzeichnen. Die hier gewonnenen Positionen wurden in allen Bereichen der Öffentlichkeit verteidigt, sodass der Kampf um Anerkennung oder Sicherung des Status auch im Theater fortgeführt

wurde. Welchen Sitz man als Akademiemitglied zugesprochen bekam oder ob die eigene Gruppierung eine Loge besaß oder nicht, war Ausdruck des Status der Person und der Gruppierung.

Das Schreiben über Kunst diente dem politischen Argument, der Erziehung des Publikums und des Künstlers, der künstlerischen Debatte und der Beobachtung neuer Entwicklungen der Profession (Kapitel 5). Die Kunstkritik selbst vollzog einen Lernprozess, der zu einer Entwicklung immer komplexerer Texte und einer Professionalisierung führte. Dies führte zu verschiedenen Ausprägungen der Kunstliteratur, neben technischen Aspekten wurde auf die Güte des Themas und auf politische Gesichtspunkte der Malerei und Kunst generell eingegangen. So wurden nationale „Helden" und „Heldinnen" wie Friedrich II. und Luise von Preußen geschaffen, aber es wurden auch Könige kritisiert, wie die „Whigkritik" eines John Wolcots darlegt. Dass die Erziehung des Publikums nicht immer erfolgreich war, ließ sich durch die Kritik gegenüber den Zerstörungen öffentlicher Kunstwerke nachweisen. Kunst wurde als ein Symbol der Macht gesehen und konnte nur durch Normierung und Wissen verstanden werden. Die vom Kritiker geforderten Gegenmaßnahmen waren eine konsequente Erziehung des Volkes, um den „Sinn" der Kunst zu verstehen. Dieser Sinn wurde jedoch nur von den Akteuren des künstlerischen Feldes geteilt. Die von Rode imaginierten Erziehungsmaßnahmen erschienen zu diesem Zeitpunkt noch utopisch, doch schon wenig später gab es den Versuch, sie praktisch umzusetzen. Kunst sollte im Museum der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden – so jedenfalls lautete das Argument in der Theorie. Auf wen diese Maßnahmen jedoch zielten, wurde durch die Untersuchung der in den Handel und das Sammeln involvierten Bevölkerungsteile deutlich.

So hatte Sammeln einen repräsentativen Zweck innerhalb von Bürgertum und Adel in London und Berlin (Kapitel 6). Es sublimierte staatliche Herrschaft und exorbitanten Reichtum. Die Besitzer von Sammlungen erhofften sich einen Distinktionsgewinn gegenüber ihrem Umfeld. Um dieses Ziel zu erreichen und Anerkennung innerhalb der herrschenden Klasse in London oder Berlin zu erhalten, mussten die Besitzer der Sammlungen geschickt eine komplexe „Klaviatur" der Normen und Konventionen spielen. Wie sind die Bilder gehängt, sind sie restauriert, konnte der Besitzer mit dem nötigen kunsthistorischen Wissen aufwarten und dieses vor dem Publikum präsentieren? Dies sind nur einige der Fragen, mit denen sich Besitzer von kulturellem Kapital in Objektform konfrontiert sahen, wenn sie dieses in ein Mehr an symbolischem Kapital umsetzen wollten. Konnte der Besitzer des Kunstobjekts nicht die nötigen habituellen Prädeterminationen auf sich vereinen, so nutzten andere historische Akteure den „Kunstgenuss" für sich. Der Zugang zu diesem hochnormierten gesellschaftlichen Bereich war nur einem kleinen Teil der jeweiligen Gesellschaft möglich. Dies galt für London ebenso wie für Berlin. Der reiche Londoner John Julius Angerstein hatte eine wertvolle Sammlung zusammengestellt, doch er selbst erlangte nie den Ruf, ein

Kunstkenner wie George Howland Beaumont zu sein, der mit weitaus bescheideneren finanziellen Mitteln agierte. Wer das richtige kunsthistorische Wissen hatte und dieses scheinbar „spielerisch" und mit einer gewissen Selbstsicherheit vor dem Publikum anwandte, erwarb sich einen Ruf als Kenner und wurde so zum *taste maker*. Trotz des kleinen Kunstmarkts entwickelte sich in Berlin eine Kultur des Sammelns. Da ein Teil der bürgerlichen Eliten selbst nicht über ausreichend Geld verfügte, um sich umfangreiche Sammlungen zu kaufen, schien die Idee, eine staatliche Sammlung zu erwerben, zunehmend Zuspruch auf der obersten Verwaltungsebene zu finden. Weitere Argumente für ein staatliches Sammeln waren die Bedürfnisse staatlicher Repräsentation und das umfangreiche Angebot, das durch die zahlreichen kriegerischen Konflikte auf den Markt gebracht wurde.

Mit der Entstehung des modernen Museums wurde den bisherigen Organisationen eine ergänzende Institution hinzugefügt (Kapitel 7). Das Museum stellte nicht den Produzenten, sondern sein Produkt in den Vordergrund, und durch die Archivierung und Vermittlung von Semiophoren sollte es eine eigene Form und Interpretation des nationalen Kulturguts produzieren. Der Besuch der französischen Hauptstadt hatte auf englischer und preußischer Seite den unermesslichen Aufwand zur Akquirierung von Kunst im Frankreich der nachrevolutionären Ära deutlich gemacht. Die Versammlung der Kunstschätze der besiegten Gegner in der Hauptstadt symbolisierte die Macht Frankreichs über diese. Der Sieg über das napoleonische Frankreich machte es für die Siegermächte notwendig, Museen zu eröffnen, die sich mit den Institutionen anderer Nationen messen konnten. „Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte"[1453], sollte durch die Eröffnung der Museen entstehen, wie Aloys Hirt konstatierte. Um die neuen Machtverhältnisse symbolisch zu verstetigen, bedurfte es einer Gegenreaktion. Hierzu war die Rücküberführung der Beutekunst und ihre Implementierung in einen professionalisierten Handlungsrahmen erforderlich, der mit dem Museum in jeweiligen landesspezifischen Ausführungen zum Ausdruck kam.

Auch ohne den Verlust eigener Kunstsachen setzte sich in Großbritannien das Bewusstsein durch, dass man im Wettkampf der Nationen repräsentative Objekte der Kunst einsetzen musste, um die Gewalt der eigenen Herrschaft symbolisch zu sublimieren. Der Ankauf der *Elgin Marbles* setzte die britische *Herrschaft* in eine Traditionslinie mit der antiken griechischen Herrschaft zur Zeit des Perikles. Dass die Objekte auch zu damaligen Standards unter zweifelhaften Voraussetzungen den Besitzer wechselten, erschien als zweitrangig. Diese neu angeeigneten Symbole der Macht mussten in Preußen wie in England in einen institutionellen und organisatorischen Rahmen eingefügt werden, der ihren Besitz in einer die Zeit überdauernden Form bewahrte. Das Museum erschien als der ideale Rahmen hierfür und wurde neu geschaffen oder in seiner bestehenden Form reformiert. Der Zustand des *British Museum* stand bereits damals in der Kritik. Die Zeit schien

[1453] GStA PK Berlin I HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII, Nr. 13, Bl. 20v.

reif für Reformen und einen Ausbau und grundlegenden Wandel des Gegenstandes. Die Sammlung folgte keinem erkennbaren Ordnungsschema, und der Ort hatte sein Fassungsvermögen überschritten. Auch die Finanzierung durch die Allgemeinheit und die Nutzung der Museen durch eine kleine privilegierte Schicht wurde kritisiert.

Bei der Begründung der Museumsbauten bedienten sich die Politiker der zuvor im Feld der Kunst entwickelten Argumente: Museen symbolisierten die Macht eines Staates, sie sollten das Volk zu mündigen Staatsbürgern erziehen, den Künstlern wichtige Vorlagen und Anschauungsmodelle für ihr Arbeiten geben und die Wirtschaft anregen. Diese Begründungen wurden zuvor bereits von der *British Institution*, Aloys Hirt oder Gustav Friedrich Waagen in variierender Form angebracht. Nun wurden sie auf der politischen Ebene zunehmend relevanter. Die Übernahme bürgerlicher und adliger Sammlungen implementierte den Geschmack der herrschenden Klasse in das System „Museum". Besonders in Großbritannien wurden Stifter einer Sammlung nicht aus der staatlichen Erinnerungspolitik gelöscht, vielmehr wurden ihre Sammlungen als ein Dienst am Staat inszeniert. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entstand in Berlin ein zentral gelegener repräsentativer Museumsbau. Das Museum wurde von sich professionalisierenden Akteuren geleitet. Rigby, Waagen und Eastlake waren als Handelnde Ausdruck für zunehmend professionell agierende Kunsthistoriker auf einer europäischen Ebene.

Innerhalb des kurzen Zeitraums von 1750–1840 hatte sich in Preußen und Großbritannien ein radikaler Wandel vollzogen. Den Generationen, die an diesem Wandel beteiligt waren, wurde bei ihrem Ableben mit aufwendigen Funeralinszenierungen gedacht. Die symbolische Überhöhung des Künstlers fand statt als eine öffentlichkeitswirksame Machtdemonstration. Gedächtnisfeiern, Trauerprozessionen, Gemälde, Monumente und Museen verherrlichten den verstorbenen Künstler als Diener des Staates, der im Zuge seiner Pflichterfüllung „das Zeitliche segnete". Durch das ritualisierte Gedenken wurde die nationale Kunst performativ erfahrbar. Kunst und ihre Produzenten wurden zu einer staatlichen „Ersatzreligion". Wie sehr die Förderung der Kunst ein Teil der Staatsräson geworden war und ein Teil des Staatskörpers wurde, wurde schlussendlich in der Betrachtung des Gedenkens verstorbener Künstler deutlich.

In den acht vorliegenden Kapiteln konnte die soziale Praxis der Kunst und ihre Verknüpfung zu Staat und Politik im Zeitraum von 1750–1840 dargelegt werden. Die Überschreitung der traditionellen Epochengrenzen ermöglichte es, die Emergenz eines gesellschaftlichen Feldes zu analysieren, das sich durch seine ständige Weiterentwicklung auszeichnet und Bedeutung durch die konsequente Verbindung mit dem entstehenden Staat erlangte. Benjamin Wests Hoffnung aus dem Jahr 1771, dass zahlreiche Generationen an Künstlern der seinigen nachfolgen sollten, erfüllte sich. Sie produzierten weiterhin zahlreiche Objekte, die Adel, Bürgertum und Staat jeweils auf ihre Weise nutzten.

Welche Rolle spielen diese Erkenntnisse nun für die jüngere Geschichte? Seit den 1990er-Jahren ermöglicht eine professionalisierte Besucherforschung zunehmend exaktere Angaben über das Publikum der verschiedenen Museumstypen. Die unterschiedlichen Studien belegen, dass ein überdurchschnittlicher Teil des Museumspublikums über höhere Bildungsabschlüsse verfügt. Besonders in Kunstmuseen sind die meisten Akademiker als Besucher anzutreffen. Darüber hinaus nimmt die Häufigkeit der Besuche von Museen mit wachsendem Bildungsstand zu.[1454] Diese Befunde deuten darauf hin, dass der Museumsbesuch auch im 21. Jahrhundert in erster Linie eine bürgerliche Praxis ist, die den Teil der Bevölkerung ausschließt, der nicht den nötigen Habitus aufweist. Unter dem Schlagwort der „Zielgruppenerweiterung" versuchen Museen, immer weitere Besucherkreise anzusprechen und somit auch ihrem öffentlichen Bildungsauftrag gerecht zu werden.[1455] Dass über den Konsum und den Kauf von Kunst weiterhin soziale Ungleichheit zum Ausdruck kommt, erscheint als evident. Wie diesem Phänomen entgegenzuwirken ist, lässt sich schwerlich abschließend beantworten. Doch sollte der Versuch unternommen werden, weite Teile der Bevölkerung für „Kultur" zu begeistern, wird dem Museum als öffentlichem Raum eine Schlüsselrolle zukommen, was nicht zuletzt durch das starke politische Engagement auf dem Feld deutlich wird.

Bis heute übt das relationale Kräftefeld der Kunst mit seinen repräsentativen Institutionen eine große Anziehungskraft auf die Politik aus. Die Entscheidung, wer die Leitung der Gründungsintendanz des Berliner Humboldtforums übernehmen sollte, wurde auf höchster Regierungsebene getroffen, und das „größte und bedeutendste Kulturprojekt der kommenden Jahre in Deutschland"[1456] wurde von Beginn an mit hohen Erwartungen belegt. Schon jetzt wird Kritik am Bau, an der Planung und am Konzept des Forums laut. So heißt es, dass das Projekt ein Versuch des „nation branding" sei, das in erster Linie auf eine positive Darstellung der deutschen Nation und Kultur abziele.[1457] Ist das Humboldtforum also eine Reise zu den Ursprüngen der Institution?

Mit seiner „Agora", die die Förderung des Dialogs der Vielfalt der Sammlungen intendiert, welche von Forschungsbibliothek und Archiv flankiert werden

---

[1454] Vgl. NORA WEGNER, Besucherforschung und Evaluation in Museen. Forschungsstand, Befunde und Perspektiven, in: PATRICK GLOGNER-PILZ/PATRICK S. FÖHL (Hg.), Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2011, S. 97–152, hier S. 115–117.

[1455] Vgl. DEUTSCHER MUSEUMSBUND (Hg.), Museen und Lebenslanges Lernen – Ein europäisches Handbuch, Berlin 2010, S. 50–53.

[1456] FELIX BAYER, Bestsellerautor Neil MacGregor: Vom British Museum ans Berliner Humboldt-Forum?, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/neil-macgregor-will-angela-merkel-ihn-fuers-humboldtforum-stadtschloss-a-1007251.html (Stand: 03.08.2016).

[1457] Vgl. THOMAS E. SCHMIDT, Ein Schloss für die Alles-richtig-Macher, in: Zeit 2 (2016), http://www.zeit.de/2016/02/humboldt-forum-berlin-stadtschloss-kulturpolitik (Stand: 21.07.2016).

sollen, orientiert es sich in seiner bisherigen Anlage an seinen frühsten Vorfahren.[1458] Der holistische Ansatz des Forums erinnert an eine frühneuzeitliche Wunderkammer oder an das *Museum Alexandrium*. Auch 200 Jahre später sind Museen und das künstlerische Feld somit eng mit der Idee der Nation und dem Staat verknüpft. Die Suche nach einer kulturellen Identität der Nationen benötigt die symbolische Überhöhung von Objekten, die den Konsumenten die Nation als gedachte Ordnung performativ erfahren lässt. Die in jüngster Zeit wiederholte Forderung der Rückkehr eines „starken Nationalstaates" lässt erwarten, dass mit ihm das durch die Nation geprägte Museum ebenso im Aufwind bleibt.[1459] Damit weder Institutionen noch Akteure zu einseitig vereinnahmt werden, erscheint eine angemessene Reflexion des Entstehungskontexts bei der Entwicklung neuer Museumsformen nötig zu sein. Eine Orientierung an Traditionen bedeutete für einen Großteil der untersuchten Akteure auch immer eine Aneignung und Abwandlung. Diese kreative Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die immer eine kritische Reflexion der Vorbilder miteinschließt, könnte für heutige Projekte ebenfalls wegweisend sein.

[1458] Zur Anlage des Humboldtforums vgl. STIFUNG BERLINER SCHLOSS – HUMBDOLTFORUM (Hg.), Das Humboldt-Forum. „Soviel Welt mit sich verbinden als möglich". Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Berlin 2011. Sowohl frühneuzeitliche Wunderkammern stehen hier Pate mit ihrer holistischen Ausrichtung und dem Versuch, die Welt als Ganzes abzubilden, als auch das *Museum Alexandrium,* vgl. Art. MUSEUM ALEXANDRINUM, in: Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste, Bd. 22, S. 1376. Zur frühneuzeitlichen Wunderkammer aus performativer Perspektive vgl. DOMINIK COLLET, Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007.

[1459] Vgl. HANS-PETER FRIEDRICH, Brexit. Wir brauchen mehr Heimatliebe, http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-07/brexit-europa-eu-zukunft-hans-peter-friedrich-csu (Stand: 25.07.2016).

10 Abkürzungsverzeichnis

Add.	Additional
BL	British Library
Diss.	Dissertation
EIC	East India Company
GStA PK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin
Mss.	Manuscripts
PrAdK	Preußische Akademie der Künste
RAA	Royal Academy of Arts
SMPK	Staatliche Museen zu Berlin
SPWC	Society of Painters in Water Colours

11 Quellenverzeichnis

Ungedruckte Quellen

ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHONIAN INSTITUTION

Benjamin West Collection. Letters from Benjamin West, 1771–1789 Box 1, Folder 2, London 10.09.1771; http://www.aaa.si.edu/collections/benjamin-west-collection-9344 (Stand: 11.06.2016).

RUBENSTEIN LIBRARY

Box 1, c.1, John Wolcot papers, 1790–1820, 31.05.1802. Library Service Center Manuscripts.

BRITISH LIBRARY

Add. Mss. 22947–52, Ozias Humphry Papers.

Add. Mss. 47790, The Life of the Painter James Northcote.

Add. Mss. 47792, The Life of the Painter James Northcote.

Add. MS. 34918: 1801–1802, John Julius Angerstein Philanthropist Correspondence with Lord Nelson.

Add Ms. 36297, BRITISH LIBRARY, H. Letter of Thomas Bruce, Earl of Elgin, to Benjamin West, giving him permission to make any sketches from subjects in his museum.

Add. Ms. 43231, BRITISH LIBRARY, Scotland General Papers, to Lord Aberdeen's Scottish Entails acts.

Add. Ms. 42524, BRITISH LIBRARY, Papers of and Relating to James Northcote. Including Letters from Him from Various Persons and His Will.

ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, BURLINGTON HOUSE LONDON

FU/4/2, Report of the Exhibition 1803.

HU/1/23, Memoir of Ozias Humphry, his Journey to India [c.1800].

HU/1/98, C. Imhoff, Callcutta, to [Ozias Humphry], 27 Dec 1770.

HU/2/132, Jo. Green, Formidable in Gros Flat Bay, St. Lucia, to Ozias Humphry Mar 1783.

HU/3/36–37, Ozias Humphry, Calcutta, Bengal, to Mary Boydell, at Mr. Alderman Boydell's, Cheapside, London 7 Aug 1785.

HU/3/43, ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, Ozias Humphry, Calcutta, to Mary Boydell, Cheapside, London 20 Nov 1785.

HU/3/49–50, ROYAL ACADEMY OF ARTS ARCHIVE, Ozias Humphry, Calcutta in Bengal, to Mary Boydell, 29 Dec 1785.

HU/4/13, Thomas Daniell, Patna, to Ozias Humphry, at Sir Joshua Reynolds's, Leicester Square, London, 7 Nov 1788.

HU/4/18, Gavin Hamilton, Calcutta, to [Ozias Humphry] 15 Feb 1789.

HU/4/26-30, [copy] Ozias Humphry William Johnson, to Ozias Humphrey, 12 Mar 1789.

HU/8/1, Memorial of Ozias Humphry concerning his transactions with the Nabob Vizier at Lucknow post-1787.

HU/8/9, [copy] Ozias Humphry, Calcutta to Sir John Macpherson 10 Jan 1787.

NOR/16, James Northcote, London, Saml. Northcote, Plymouth, Devonshire 25. Jan. 1776.

NOR/17, James Northcote, London, to Saml. Northcote, Plymouth, Devonshire 14. Feb. 1776.

NOR/44, James Northcote, Rome, to Samuel Northcote, Plymouth, Devonshire, England, 11.09.1778.

NOR/37, Northcote, Rome, to Sam. Northcote, Plymouth, Devonshire, England 11 Sep 1778.

NOR/37, James Northcote, Rome, to Samuel Northcote, Plymouth, Devonshire, England 16 Sep 1777.

NOR/38, James Northcote, to Saml. Northcote, Plymouth, England 18 Nov 1777.

RAA/GA/7/2, Records of the General Assembly, Royal Book 1803–1830.

RAA/SEC/1/2-3, Part of a letter from T. Gainsborough [to the Secretary, or the Hanging Committee], Apr. 1784.

RAA/SEC/1/36, Outline of a Plan for a Splendid Mart, or Court Fair, 1782.

RAA/SEC/1/37. [The Secretary] to G. P. Towry, Pantheon, Oxford Street 25 Jan 1782.

RAA/SEC/1/71, Bill from E. N. Thornton & Son, 174 High Street, Southwark, for the funeral of Sir Thomas Lawrence 20 Jan 1830.

RAA/SEC/1/83, Copy of Letter from W. Tyler, T. Sandby and P. Sandby, London, to Mr Gilpin in Sheet Street, Windsor, Berks. 13 Dec 1768.

RAA/SEC/2/18/1, W. Bromley to Henry Howard 06. Dec 1813.

SA, Incorporated Society of Artists of Great Britain, papers 1759–1807.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM, NATIONAL ART LIBRARY, LONDON

MSL/1930/ 2534/ 1–156, James Northcote, Correspondence and Papers.

MSL/1941/677, British Institution, Minutes of the Meetings.

MSL/1941/678, British Institution, Minutes of the Meetings.

MSL/1941/679, British Institution, Minutes of the Meetings.

ROYAL WATERCOLOUR SOCIETY, ARCHIVE, BANKSIDE GALLERY

A 1, Minutes and Proceedings of the Society.

A 13, Proceedings of the Committees 1805–1809.

LONDON METROPOLITAN ARCHIVES

Executors of John Julius Angerstein, Correspondence Relative to Purchase by the Government of the Angerstein Collection of Paintings, F/ANG/032.

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK)

I. HA Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, Y2, Fasc. 135, Vol. 1, Acta derer hiesigen Bankiers und Kaufleute gemachter Bankrott, Bd. 1, 1763.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 8, Acta betr. die von den Mitgliedern der Akademie zu statutenmäßiger Einrichtung derselben geschehenen Vorschläge und deshalb gehaltenen Versammlungen, 1785–1873.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 9, Acta betr. die in den Sitzungen der Akademie abgehaltenen Protokolle, Bd. 1, 1788–1886.

I. HA Rep. 76 alt III, Nr. 12, betr. die in den Sitzungen der Akademia abgefassten Protokolle, 1789–1793.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 26, Acta betr. die der Akademie der Künste in dem Königlichen Opernhause angewiesene eigene Loge, 1788–1791.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 28, Acta betr. die Accise- und Zollfreiheit der inländischen und ausländischen Kunstsachen, und die auf letztere ertheilten Eingangspässe; imgleichen die Revision der an die Akademie eingehenden Kunstsachen, 1787–1810.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 50, Acta betr. die von des Königs Majestät dem Wirklichen Geheimen Staats- und Kriegs-Minister Freiherrn von Heinitz im Jahr 1786 anvertraute Oberaufsicht über die Akademie der Künste zu Berlin, und das nachherige durch das Reglement vom 26ten Januar 1790 errichtete Curatorium bei gedachter Akademie, 1786–1802.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 199, Acta betr. die dem Eleven in der Bildhauerkunst Tieck bewilligte Unterstützung von 200 Rt. vom 1. Juni 1798 bis Mai 1801 zu einer Reise nach Italien, 1797–1805.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 221, Acta betr. die alljährliche öffentliche Ausstellung von Kunstwerken auf der Akademie, Bd. 1, 1786–1788.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 226, Acta betr. die alljährliche öffentliche Ausstellung von Kunstwerken auf der Akademie, Bd. 6, 1803–1805.

I. HA Rep. 76 Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- u. Schulsachen, III Nr. 249, Acta betr. die gehaltene Auction der entbehrlichen Gemälde, Kupferstiche, Gypser, Modelle, Instrumente pp. von 1799–1800.

I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. VIII Nr. 13, I., Ankauf der Gemäldesammlung des Kaufmanns Eduard Solly aus London und die demselben von Seiten des Staates darauf bewilligte Anleihe von 20 000 Rth. sowie die Entschädigungsforderung desselben wegen des bei dem Verkauf dieser Sammlung erlittenen Verlustes, Bd. 1, 1819–1821.

Rep. 76 Ve. Sekt. 17 Abt. V. Nr. 1, Bd. 4, Der Konkurs junger Künstler, welche zu ihrer weiteren Ausbildung auf öffentliche Kosten reisen sollen.

ARCHIV DER PREUßISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE

PrAdK 0001, Dokumente zur Geschichte der Akademie, Archiv der Preußischen Akademie.

PrAdK I/374, Akademie-Geschichte.

PrAdK 0013, Reskripte des Kuratoriums, Archiv der Preußischen Akademie der Künste.

ZENTRALARCHIV DER STAATLICHEN MUSEEN BERLIN

Briefe Jean-Joseph-François Tassaert an Johann Gottfried Schadow aus den Jahren 1791 und 1792, IV/NL Schadow 190.

Bildquellen

ALLAN, DAVID: The Arrival of a Young Traveller and his Suite During the Carnival in Piazza de' Spagna, Rome, Royal Collection, RCIN 913352, 1775.

Anonym, Peltro William Tomkins (Hg.), The Grand Funeral Procession of … Viscount Horatio Nelson, British Museum, 1865,0114.745, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3557471&partId=1&searchText=nelson+grand+funeral+car&page=1 (Stand:04.08.2016).

BERGER, DANIEL (Stecher)/CHODOWIECKI, DANIEL (Inventor): Friedrich II., König von Preußen, Radierung, Herzog Anton Ulrich-Museum, DBerger AB 3.20, 1777.

BOL, FERDINAND: Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nathan Veitel Ephraim „Elias wie ihm der Engel in der Wüste erscheinet", Lot 11, Sale Catalog D-A46, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

BORDONES, PARIS: Perseus attended by Minerva and Mercury, Seller: Edward Solly, bought in, Getty Provenance Index Lot 0017, Sale Catalog Br-16144, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

BOYDELL, JOHN (Hg.): nach Arthur William Devis, Print/Advertisement, Proposal and Call for Subscriptions for „The Death of Admiral Lord Nelson", London 1807, British Museum, 1865,0114.742, http://www.britishmuseum.org/ (Stand: 10.09.2015).

CARRACIS, ANNIBALE: The Coronation of the Virgin, The Metropolitan Museum of Art, Accesion Number: 1971.155 http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435853 (Stand: 11.07.2014).

CHODOWIECKI, DANIEL: Illustrationen zu den Anekdoten und Charakterzügen Friedrichs des zweyten, Königs von Preussen, in 12 Heften, D. Chodowiecki, in: Gothaischer Hof Kalender zum Nutzen und Vergnügen eingerichtet auf das Jahr 1789**,** Herzog Anton Ulrich- Museum, DChodowiecki AB 3.789 http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3&currentWerk=27977& (Stand: 11.01.2015).

CHODOWIECKI, DANIEL: Der Kupferstich Liebhaber, Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.402, Lauenburg 1781, http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0399-04021 (Stand: 03.08.2016).

CHODOWIECKI, DANIEL: Der Gemählde Liebhaber. Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.400, Lauenburg 1781, http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0399-0402 (Stand: 03.08.2016).

CORREGIO, „The Virgin Seated, in a Landscape, with the Infant upon Her Lap", Katalog: Admiral Lord Radstock, Lot 0054 from Sale Catalog Br-2815, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 03.02.2016).

COSWAY, MARIA (Stecherin)/DA CORTONA, PIETRO (Inventor): La Galerie du Louvre, British Museum, Prints & Drawings, BM 1880,0710.714, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3207238&partId=1&searchText=maria+cosway+La+Galerie+du+Louvre&page= (Stand: 01.08.2016).

DANIELL, THOMAS: Views in Calcutta, Calcutta 1788.

DIETRICH, CHRISTIAN WILHELM ERNST: Eine Landschaft mit Vieh und Figuren, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nicolaus Heinrich Willmann Lot 52 from Sale Catalog D-A46, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

DIETRICH, CHRISTIAN WILHELM ERNST: Eine Landschaft mit Vieh und Figuren, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nicolaus Heinrich Willmann Lot 53, from Sale Catalog D-A46, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

FERRARI, GAUDENZIO: The Visitation of the Virgin to Elizabeth, Seller: Edward Solly, Buyer: Brown Lot 0036, Sale Catalog Br-16144, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

KETTLE, TILLY: A Three-Quarter Portrait of a Raja of Eulapatam, sold, 9,9 £, Christie's, Lot 0020, Sale Catalog Br-A4108**,** The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: The Portraits of Two Ambassadors of Thibet from the Grand Lama, small whole lengths, sold 5,5 £, Christie's, Lot 0021 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A Portrait of an Indian Faquir or Priest, ditto [small whole length], Sold, 5,5 £, Christie's Lot 0022 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: Three Dancing Girls from the Coast of Coromandel, sold, 20,0 £, Christie's, Lot 0024 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A Design for a Large Picture Painted for Sir Robert Barker, of Shaw Allam Reviewing His Bri-gade, Sold, 12,12 £ Christie's, Lot 0025 from Sale Catalog Br-A4108**,** The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A Whole-Length Portrait of a Moorish Lady in Full Dress with Attendants, sold, 21,0 £, Christie's, Lot 0026 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A ditto [Whole-Length Portrait] of a Gentoo Woman in Full Dress with a Hooker, sold, 24,3 £, Lot 0027 from Sale Catalog Br-A4108; The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A ditto [Whole-Length Portrait] Mahomed Raza Chan Son of the Late Manira Dowlah, Vizir to the Great Mogul, in a Persian Horseman's Dress, sold, 15,15 £, Christie's London, Lot 0028 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: A Grand View of Sujah Ul Dowlah's Palace, a Modern Building, with the River and Adjacent Country, Christie's London, Lot 0029 from Sale Catalog Br-A4108, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: View of a Nabob's Palace in India, Sold or Bought In, 1,14 £, Christie's, Lot 0021 from Sale Catalog Br-A4211, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: Two Views of Customs and Manners in India, Sold or Bought In, 3,3 £, Christie's London, Lot 0022 from Sale Catalog Br-A4211, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: Ditto [Two Views of Customs and Manners in India], Sold or Bought In, 5,5 £, Lot 0023 from Sale Catalog Br-A4211, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: The Widow of Malabar Taking Leave of Her Friends, Before She Offers Herself a Sacrifice After the Death of Her Husband, Sold, 12,1 £, Buyer: Gayeley, London Christie's, Lot 0030 from Sale Catalog Br-A5020, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

KETTLE, TILLY: Ditto [a Full Length] of a Gentoo Woman, in Full Dress, with a Hookam, and Her Attendants, London Christie's, Bought In, 16 Gs, Lot 0068 from Sale Catalog Br-A5087, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 17.03.2015).

Luini, Bernardino: Christ Among the Doctors, 1515–1530, The National Gallery, London, NG18 http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors (Stand: 10.06.2016).

MANTEGNAS, ANDREA: The Adoration of the Shepherds, The Metropolitan Museum of Art, Accesion Number, 32.130.2 http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436966 (Stand: 11.07.2014).

POGGI, ANTONIO: Sir Joshua Reynolds Deceased, Sale Catalog Br-A4635, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

REMBRANDT, HARMENSZ VAN RIJN, Hamann und Mardachai, Seller: Johann Georg Eimbke, Buyer: Nathan Veitel Ephraim, Lot 10, Sale Catalog D-A46; The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

SANDBY, PAUL: Puggs Graces Etched from His Daubing, 1753, British Museum, Y,4.153 BM, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=176309001&objectId=1478391&partId=1 (Stand: 14.07.2016).

TITIAN, Bacchus und Ariadne, National Gallery London, NG35, http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne; (Stand: 11.07.2014).

TOMKINS, PELTRO WILLIAM (Hg.): The Grand Funeral Procession of … Viscount Horatio Nelson, British Museum, 1865,0114.745, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3557471&partId=1&searchText=nelson+grand+funeral+car&page=1 (Stand:04.08.2016).

Gedruckte Quellen

Abstract of the Instrument of Institution of the Royal Academy of Arts in London, London 1768.

Account of Eastlake's Journey to the Netherlands and Germany in 1828, from Lady Eastlake Memoir (1870), in: The Volume of the Walpole Society, 73,2 (2011), S. 87–97.

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE UND MECHANISCHEN WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN, Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1790.

ANONYM, A Catalogue of the Original Paintings, Busts, Carved Figures, &c. &c. &c., Now Exhibiting by the Society of Sign-Painters, at the Large Rooms, the Upper End of Bow-Street, Covent-Garden, Nearly Opposite the Play-House Passage, London 1762.

ANONYM, A Catalogue of the Paintings, Sculptures, Designs in Architecture, Models, Drawings, Prints, &c. Now Exhibiting by the Free Society of Artists (Associated for the Relief of Their Distressed Brethren, Their Widows and Children) at the Great Rooms, No. 28, in the Haymarket for the Year 1783; Being the 22nd Year of Their Exhibition. [London] 1783.

ANONYM, British Institution for Promoting Fine Arts in the United Kingdom, Founded, June 4, 1805. Opened, January 18, 1806. The King's Most Excellent Majesty, Patron […], London 1806.

ANONYM, Einladung zur Feier, welche die Koenigliche Akademie der Kuenste zu Ehren des Koeniglichen Hofbildhauers und Professors Christian Rauch am 4. Juni [1851], mittags 12 Uhr, im Saale der Singakademie veranstaltet hat, Berlin 1851.

ANONYM, Mit Sr. Königl. Majest. in Preussen. [et]c. Unsers allergnädigsten Königs und Herrn Approbation, publicirte Academische Ordnungen und Gesetze/ wornach sich diejenige zu achten/ welche bey der Königlichen Kunst-Academie nach dem Leben zeichnen. Cölln an der Spree 1701.

ANONYM, The Exhibition of the Society of Painters in Water Colours. The Fourth …, London 1808.

ANONYM, The Exhibition of the Society of Painters in Water Colours. The Fifth. Now Open at the Great Room, Spring Gardens (Removed from Old Bond Street.) Admittance, One Shilling. Catalogue Sixpence, London 1809.

ANONYM, Royal Academy of Art in London. Laws Relating to the Schools, the Library and the Students, London 1814.

ANONYM, The History of Two Acts, Entitled an Act for the Safety and Preservation of His Majesty's Person and Government against Treasonable and Seditious Practices and Attempts, And an Act for the More Effectually Preventing Seditious Meetings and Qssemblies. Including the Proceedings of the British Parliament, and of the Various Popular Meetings, Societies, and Clubs, Throughout the Kingdom: With an Appendix and Index, &c. To Which Are Prefixed Remarks on the State of Parties, and of Public Opinion, During the Reign of His Present Majesty. London 1796.

ANONYM, Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstichsammlung alter, neuer und seltener Blätter, beruehmter Meister aus allen Schulen nebst einer schönen Sammlung von Handzeichnungen, Gemälden, Kupferstichwerken und Gipssachen, aus dem Nachlasse Daniel Chodowieckis, Berlin 1801.

ANONYM, Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden […] und zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes […] öffentl. ausgestellt sind. Berlin 1815.

ANONYM, Was kann und muß jetzt das siegende Deutschland vom besiegten Frankreich nach den billigsten Gesetzen der Gerechtigkeit verlangen? in: Minerva, Ein Journal historischen und politischen Inhalts, 3 (1815), S. 305–314.

ARCHENHOLZ, JOHANN WILHELM VON: England und Italien, Leipzig 1785.

ARCHENHOLZ, JOHANN WILHELM VON: A Picture of England, Dublin 1790.

AVERY-QUASH, SUSANNA (Hg.): Sir Charles Lock Eastlake's Travel Notebooks (1852–1864), in: Journal of the Walpole Society 73 (2011).

BARRY, JAMES: Letter to the Dilettanti Society, Respecting the Obtention of Certain Matters Essentially Necessary for the Improvement of Public Taste, and for Accomplishing the Original Views of the Royal Academy of Great Britain, Printed for J. Walker, London 1798.

BEATTY, WILLIAM: Authentic Narrative of the Death of Lord Nelson with the Circumstances Preceeding, Attending, and Subsequent to, that Event […], London 1808.

BECKFORD, WILLIAM: Bibliographical Memoirs of Extraordinary Painters, London 1780.

BEHLER, ERNST (Hg.): Schlegel, August Wilhelm. Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803) [Kritische Ausgabe der Vorlesungen Bd. 1] Paderborn 1989.

BERCHTOLD, LEOPOLD: An Essay to Direct and Extend the Inquiries of Patriotic Travellers, Vol. 1. London 1789.

BERCHTOLD, LEOPOLD: A List of English and Foreign Works, Intended for the Instruction and Benefit of Travellers, & a Catalogue of the Most Interesting European Travels, Which Have Been Published in Different Languages from the Earliest Times, Down to … 1787, London 1789.

BERENBERG, JOHANN GEORG: Lauenburger Genealogischer Kalender für 1781, Lauenburg 1781.

BERTUCH, FRIEDRICH JUSTIN (Hg.): London und Paris. Eine Zeitschrift mit Kupfern, Weimar, Halle 1798–1810.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT (Hg.): Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche den 21. May 1787 und folgende Tage Vormittags von 10 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr in den Zimmern der königl Preuß. Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften, über dem königl Marstall, auf der Neustadt, zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt sind, Berlin, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Bd. 1, Berlin 1971.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT (Hg.): Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie vom 29. Mai 1808 täglich von 11 Uhr Vormittags bis 6 Uhr Abends öffentlich ausgestellt sind. […] Berlin 1808, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Bd. 1, Berlin 1971.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT (Hg.): Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Zimmern der Akademie über dem königlichen Marstalle auf der Neustadt den 23 September und folgende Tage Vormittags von 9 bis 1 Uhr und Nachmittags von 2 bis 5 Uhr ausgestellt sind, Berlin 1798, Sp. 76–77, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen, 1786–1850, Bd. 1 Berlin 1971.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT (Hg.): Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche den 20. May 1786. und folgende Tage Vormittags von 10 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr in den Zimmern der königl. Preuß. Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften, über dem königlichen Marstall, auf der Neustadt, zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt sind, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Bd. 1, Berlin 1971.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT (Hg.): Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie vom 29. Mai 1808 täglich von 11 Uhr Vormittags bis 6 Uhr Abends öffentlich ausgestellt sind. […] Berlin 1808, in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Bd. 1, Berlin 1971.

BOWLES, CARINGTON: The Art of Painting in Water Colours, Exemplified in Landscapes Flowers […], London 1797.

BOWLES, CARINGTON: Kunst mit Wasserfarben zu malen. Durch Beyspiele in Landschaften, Blumen u. s. w. erläutert, nebst Anweisung hinter Glas und Pastell zu malen, und die dazu erforderlichen Farben auf die leichteste und beste Art zu bereiten. Aus dem Englischen, nach der sechsten Original-Ausgabe frey übersetzt, und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt, Coburg 1798.

BRIGSTOCKE, HUGH (Hg.): William Buchanan and the 19th Century Art Trade. 100 Letters to his Agents in London and Italy, London 1982.

BRITISH INSTITUTION FOR PROMOTING FINE ARTS IN THE UNITED KINGDOM (Hg.): Catalogue of Pictures, by the late Sir Joshua Reynolds, exhibited by the permission of the Propriertors in honour of the memory of the distinguished artist, and for the improvement of the British Art, British Institution for promoting Fine Arts in the United Kingdom, founded, June 4, 1805, opened, January 18, 1806. The King's most excellent Majesty, Patron. His Royal Highness the Prince Regent, Vice-patron and president. The most noble Marquis of Stafford, deputy president, London 1813.

BRITISH INSTITUTION FOR PROMOTING FINE ARTS IN THE UNITED KINGDOM (Hg.): Catalogue of Pictures by the late William Hogarth, Richard Wilson, Thomas Gainsborough, and J. Zoffani. Exhibited by the Permission of the propriertors in honour of the memory of those distinguished artists, and for the Improvement of British Art., British Institution for promoting Fine Arts in the United Kingdom, founded, June 4, 1805, opened, January 18, 1806. The King's most excellent Majesty, Patron. His Royal Highness the Prince Regent, Vice-patron and president. The most noble Marquis of Stafford, deputy president, London 1814.

BROTHERS, RICHARD: A Revealed Knowledge of the Prophecies of Times, Book the First Wrote under the Direction of the Lord God, London 1794.

BUCHANAN, WILLIAM: Memoirs of Painting. With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution, Vol. I, London 1824.

BUCHANAN, WILLIAM: Memoirs of Painting. With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution, Vol II, London 1824.

BURNET, JOHN (Hg.): The Discourses of Sir Joshua Reynolds, London 1842.

CHÉZY, HELMINA VON: Französische Miscellen, Tübingen 1803–1807.

CHRISTIE, JAMES: A Catalogue of the Distinguished, Capital, and Truly Valuable Collection of the Countess of Holderness […], London 1802.

CHRISTIE, JAMES: A Catalogue of All the Reserved and Valuable Part of the Capital Collection of Pictures, the Property of Richard Cosway, Esq; R. A. Comprising the Undoubted Works of the Following … Titian, Georgione, Tintoret [sic], P. Veronese, … Which will be sold by auction by Mr. Christie, at his great room in Pall Mall, on Friday the 2d of March, 1792, London 1792.

CHRISTIE & MANSON: Catalogue of the Very Interesting and Valuable Collection of Italian Pictures, of the Raffaele Period, Formed by Edward Solly, London 1847.

CHRYSANDER, FRIEDRICH (Hg.): Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline von Georg Friedrich Händel, Leipzig 1861.

COCHIN, CHARLES NICOLAS: Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture […], Paris 1758.

COLBURN, HENRY/BENTLEY RICHARD (Hg.): The Private Correspondence of David Garrick, with the Most Celebrated Persons of His Time, Bd. 1, London 1831.

CONSTABLE, JOHN: A Sketchbook by John Constable, Victoria & Albert Museum, Museum no: 1259–1888, www.vam.ac.uk/content/articles/a/constable_sketchbook/ (Stand: 20.02.2015).

DODWELL, EDWARD: A Classical and Topographical Tour through Greece, During the Years 1801, 1805 and 1806, Bd. 1, London 1819.

EIMBKE, JOHANN GEORG: Beschreibung derjenigen Sammlung verschiedener Original=Gemählde von italienischen, holländischen, französischen und deutschen Meistern, welche das Cabinet ausmachen von [Johann Georg Eimbke; handschriftliche Ergänzung in SBB I]. Berlin, gedruckt bey Fr. Wilh. Birnstiel, Königl. priv. Buchdrucker 1761 Description of Sale Catalog DA-46, 18.05.1764, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

ELGIN, THOMAS BRUCE: Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece, London 1815.

FERNOW, CARL LUDWIG: Carstens. Leben und Werke, hg. von HERMAN RIEGEL, Hannover 1867.

FICHTE, JOHANN GOTTLIEB: Reden an die deutsche Nation, hg. von ALEXANDER AICHELE, Hamburg 2008.

FLAXMAN, JOHN: The Fitzwilliam Journal. John Flaxman. An Italian Journal (Florence and Rome) from the Library of Charles Farifax Murray & presented to the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1916 (inv. No. 832.5), hg. von HUGH BRIGSTOCKE, in: The Volume of the Walpole Society, 72 (2010), S. 89–117.

FLAXMAN, JOHN: The Yale Sketchbook. Yale Center for British Art. Yale University, New Haven, Conn., USA, Printroom inv. No B1975.3.468(a-aa), katalogisiert von ECKART MARCHAND, The Volume of the Walpole Society, 72 (2010), S. 119–186.

FLAXMAN, JOHN: Homer, „Ilias" und „Odyssee". Die Zeichnungen von John Flaxman, Darmstadt 2013.

FOOTE, SAMUEL: Taste. A Comedy, of Two Acts, As It Is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. By Mr. Foote, Dublin 1762.

FREEMAN'S JOURNAL AND DAILY COMMERCIAL ADVERTISER (Dublin Ireland), Saturday, January 23, 1830, 1830, Issue N/A, Nineteenth Century British Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 14.07.2016).

FRISCH, J. C.: Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Bezug auf Fabriken und Gewerke gemeinnütziger zu machen, in: ANDREAS RIEM (Hg.), Monat-Schrift der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, Bd. 1 (1788), S. 67–75.

FUESSLI, JOHANN/FUESSLI, HANS (Hg.): Allgemeines Künstlerlexicon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer und Baumeister […], Zweyter Teil, Zürich 1816.

GARLICK, KENNETH/MACINTRYE, ANGUS (Hg.): The Diary of Joseph Farington, Vol. V., August 1801–March 1803, New Haven 1979.

GARLICK, KENNETH/MACINTRYE, ANGUS (Hg.): The Diary of Joseph Farington, Vol. VI., April 1803–December 1804, New Haven 1979.

GARLICK, KENNETH/MACINTRYE, ANGUS (Hg.): The Diary of Joseph Farington, Vol. VII, New Haven 1982.

GILCHRIST, ALEXANDER (Hg.): Life of William Blake. With Selections from his Poems and other Writings, Vol. 1, London 1880.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift, Tübingen 1798–1800.

GRAEVIUS, JOHANN GEORG: Thesaurus antiquitatum Romanorum, 12 Bde., Utrecht 1694–1699.

GREAT BRITAIN, PARLIAMENT, HOUSE OF COMMONS, Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin's Collection of Sculptured Marbles, London 1816.

GREIG, JAMES (Hg.): The Farington Diary by Joseph Farington, Vol. III, London 1924.

GRONOVIUS, JACOB: Thesaurus graecarum antiquitatum, 13 Bde., Leiden 1694–1703.

GURWOOD, COLONEL (Hg.): The Dispatches of Field Marshall the Duke of Wellington, during his various campaigns in India, Denmark, Portugal, Spain the Low Countries, and France, Bd. 12, London 1834.

GWYNN, STEPHEN: Memorials of an Eighteenth Century Painter. London 1898.

HAMILTON, GAVIN: Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae. Romae 1773.

Hansard, Commons Sitting, British Museum, 1. July 1823, Vol. 9 cc1357–61, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1823/jul/01/british-museum (Stand: 08.12.2015).

Hansard, Commons Sitting, Financial situation of the Country, 23 February 1824, Vol 10 cc304–66, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1824/feb/23/financial-situation-of-the-country (Stand: 01.08.2016).

Hansard, Commons Sitting, Angerstein Collection of Pictures, 02. April 1824, Vol. 11 cc101–3, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1824/apr/02/angerstein-collection-of-pictures (Stand: 01.08.2016).

Hansard, Lords Sitting, British Museum Bill – Mr. Payne Knight's Bequest, 10. June 1824, Vol. 11, cc1165–7, http://hansard.millbanksystems.com/lords/1824/jun/10/british-museum-bill-mr-payne-knights (Stand: 01.08.2016).

Hansard, Commons Sitting, Sir John Soane's Museum, 15 March 1833, Vol. 16, cc667–8, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1833/mar/15/sir-john-soanes-museum (Stand: 01.08.2016).

Hansard, Commons Sitting, Sir John Sonae's Museum, 01. April 1833, Vol. 16 cc1333–43, http://hansard.millbanksystems.com/commons/1833/apr/01/sir-john-soanes-museum (Stand: 01.08.2016).

HAYES, JOHN (Hg.): The Letters of Thomas Gainsborough, New Haven, Conn. 2001.

HAZLITT, WILLIAM: On the Pleasures of Painting, in: The London Magazine, 1820, S. 597–607.

HIRT, ALOYS: Über die diesjährige Kunstausstellung auf der königlichen Akademie, Preis 2 Gr. Cour. Zum Besten der verwundeten Krieger, Berlin 1815.

HIRT, ALOYS: Ueber den Kunstschatz des königlich. preussischen Hauses. Eine Vorlesung. Gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften, den 25 Sept. 1797, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Zur Vorgeschichte der Berliner Museen, Urkunden von 1786 bis 1807, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 49 (1928), S. 72–81.

HOARE, PRINCE (Hg.): The Artist. A Collection of Essays, Relative to Painting, Poetry, Sculpture, Architecture … London 1807.

HOBBES, THOMAS: Leviathan, hg. von RICHARD TUCK, Cambridge 1996.

HUMBOLDT, WILHELM VON: Über Altensteins Bericht vom 27.09.1830, zit. nach FRIEDRICH STOCK (Hg.), Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 58 (1937), S. 33–41.

Humboldt, Wilhelm von: Gesammelte Schriften, hg. von Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Bd. X, Berlin 1903.

HUMBOLDT, WILHELM VON: An Goethe, Paris Anfang April 1798, in: Wilhelm von Humboldt, Briefe, hg. von WILHELM RÖßLE, München 1952, S. 188–195.

IBBETSON, JULIUS CEASAR: Process of Tinted Drawing, London 1794.

INGAMELLS, JOHN / EDCUMBE, JOHN (Hg.): The Letters of Sir Joshua Reynolds, New Haven, Conn. 2000.

IRELAND, JOHN: Hogarth Illustrated, London 1793.

JOST, J.M (Hg.): Gesammelte Werke Friedrichs des Grossen in Prosa, Berlin 1837.

KAMPE, NORBERT: „… daß ein jeder zu gedachter Academie gehörender Künstler privilegiret und berechtiget seyn soll". Statuten und Reformen, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „…zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren". Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste (Ausstellung in der Archiv-Dependance der Akademie der Künste, Berlin vom 12. April bis 31. August 1991), Berlin 1991, S.33–62.

KIRBY, JOHN JOSHUA: Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy. Both in Theory and Practice. In Two Books. Being an Attempt to Make the Art of Perspective Easy and Familiar; To Adapt It Intirely to the Arts of Design; And To Make It an Entertaining Study to any Gentleman Who Shall Chuse so Polite an Amusement. By Joshua Kirby, Painter. Illustrated with fifty copper plates; most of which are Engrav'd by the Author, Ipswich 1754.

KLEIST, HEINRICH VON/BRENTANO, CLEMENS: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaften, in: KLEIST, HEINRICH VON (Hg.): Berliner Abendblätter, zitiert nach dem Nachdruck der Faksimileausgabe von 1925 von Helmut Sembdner, Darmstadt 1959. S. 47–48.

KLEIST, HEINRICH VON (Hg.): Berliner Abendblätter, zitiert nach dem Nachdruck der Faksimileausgabe von 1925 von Helmut Sembdner, Darmstadt 1959.

KLINGENBERG, ANNELIESE/ROSENBAUM, ALEXANDER (Hg.): Andreas Riems Briefe an Friedrich Justin Bertuch 1788/89. Berliner Kunstakademie und Weimarer Freye Zeichenschule, Göttingen 2012.

KNOWLES, JOHN (Hg.): The Life and Writings of Henry Fuseli, Bd. 1, London 1831.

KNOWLES, JOHN (Hg.): The Life and Writings of Henry Fuseli, Bd. 2, London 1831.

KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE/SINGAKADEMIE ZU BERLIN: Gedächtnisfeier Johann Gottfried Schadow, Dr. der Philosophie, Direktors der Koenigl. Akademie der Künste […] geboren Berlin den 20. Mai 1764, gestorben den 27 Januar 1850. Veranstaltet in Vereinigung der Königlichen Akademie der Künste mit der Singakademie, Berlin 1850.

KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE: Gedächtnisfeier des königlichen Professors und Hofbildhauers Christian Daniel Rauch, veranstaltet von der Königlichen Akademie der Künste, den 20 März 1858 […] im Saale der Singakademie, Berlin 1858.

KOTZEBUE, AUGUST VON: Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804 von August von Kotzebue, Berlin 1804.

KUGLER, FRANZ: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, Berlin 1842.

KUGLER, FRANZ THEODOR/RIGBY EASTLAKE, ELIZABETH (Hg.): The Schools of Painting in Italy, London 1851.

KUGLER, FRANZ/EASTLAKE, ELIZABETH/LOCK EASTLAKE, CHARLES: Handbook of Painting. The Italian Schools. Based on the Handbook of Kugler, London 1867.

KRONPRINZ FRIEDRICH WILHELM, Kronprinz Friedrich Wilhelm an Hardenberg, Berlin 12. Oktober 1821, in: Berliner Museen, 41,1 (1919), Sp. 14–15.

LALANDE, JEROME LEFRANÇAIS DE: Voyage en Italie. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus fingulieres de l'Italie, & sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture, & les plans de toutes les grandes villes d'Italie, Paris 1786.

Laws and Regulations of the Society of Painters in Water Colours, Established in London, November 20, 1804, London 1823.

LEFEBVRE, VALENTIN: Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt quae que Valentius Le-Febre … Van Campen 1682.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2, Werke 1766–1769, hg. von WILFRIED BARNER, Frankfurt a. M. 1990.

LETTER FROM JAMES BARRY to Anon., written 5 March 1798, at Castle-Street, London, Source: Fryer, Works of Barry, ii, S. 602–611; this letter was first published in the Appendix to the second edition of A Letter to the Dilettanti Society (1799), http://www.texte.ie/barry/view?docId=L_jb_anon_05.03.1798.xml;query=;brand=defaultm (Stand: 01.03.2016).

MALVASIA, CARLO CESARE: Felsina pittrice, vite de pittori bolognesi … Divisa in duoi tomi. Bologne 1678.

MARTYN, THOMAS: The Gentleman's Guide in his Tour through Italy, London 1787.

MILLER, ANNA RIGGS/FORTIS, ALBERTO: Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, &c. of That Country, in The Years MDCCLXX and MDCCLXXI, to a Friend Residing in France, London 1776.

MILZ, FRIEDEMANN: Zur Ästhetik der Berliner Sing-Akademie, in: WERNER BOLLERT (Hg.) Sing-Akademie zu Berlin, Festschrift zum 175 jährigen Bestehen, Berlin 1966.

MONTFAUCON, BERNARD DE: Antiquité expliquée et représentée en figures, 15 Bde., Paris 1719-1724.

MORNING POST AND DAILY ADVETISER (London, England), Thursday. 24.04.1777, Issue 1407, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers.

MORNING POST, Exhibition in Lower Brook Street, 23.04.1805, London 1805.

MURR, CHRISTOPH GOTTLIEB (Hg.): Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, Nürnberg 1775–1789.

Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1/1768, Wien 1768.

NAUDÉ, PHILIPPE: Kurtze Vorstellung, den grossen Nutzen Der Mathematischen Wissenschafften betreffend, mit welchem denen durchlauchtigen Hoch- und Wohl-Gebornen Herren Academicis, Seine bey der Von Sr. Königl. Majestät in Preussen u. Unserm allergnädigsten König und Herrn Angelegten Fürsten- und Ritter-Academie, uber die Fundamenta der Geometrie Anfänglich zu haltende Lectiones. Cölln a./Sp 1705.

NAUDÉ, PHILIPPE: Gründe Der Meßkunst. In einer neuen Ordnung vorgestellet. Und mit deutlichen und kurtzen Beweißthümern. Zum Gebrauch Der Königlichen Preußischen Fürsten- und Ritter-Academie abgefasset, Berlin 1706.

NAUMANN, MANFRED (Hg.): Stendhal. Rom, Neapel und Florenz, Berlin 1964.

NICOLAI, FRIEDRICH: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, Nebst Anzeige der jetztlebenden Gelehrten, Künstler welche vom dreyzehnten Jahrhunderte an, bis jetzt, in Berlin gelebt haben, oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind, Bd. 2, Berlin 1779.

NICOLAI, FRIEDRICH: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, 3. Aufl., Bd. 2, Berlin 1786.

NORTHALL, JOHN: Travels through Italy. Containing new and curious observations on that country; particularly the Grand Duchy of Tuscany; the ecclesiastical state […], London 1766.

NOVALIS: Glauben und Liebe II. Glauben und Liebe oder Der König und die Königin, in: Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III., Bd. II, Berlin 1798, S. 269–286.

OBSERVATIONS ON THE HOUSE OF JOHN SOANE ESQ. HOLBORN-ROW, Lincoln's Inn Fields, in: European Magazine, 1812, S. 381–386.

OESTERREICH, MATTHIAS: Matthias Oesterreichs, Inspectors der großen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sans-Souci, Beschreibung von denen Sieben neu erbauten Zimmern, zwey Sälen, und zwey Gallerien, in dem gewesenen Orangen-Hause in Sans-Souci, wie auch aller Gemählde, Alterthümer und andern Kostbarkeiten, so darinnen befindlich sind, Potsdam 1775.

OESTERREICH, MATTHIAS: Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statüen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775.

OFFLEY, CHARLES: Esq., No. 73 New Bond Street London, Sale Catalog Br-670, 12.05.1809, The Getty Provenance Index Database, http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb (Stand: 08.12.2015).

OTTO, UWE (Hg.): Berlin, für Freunde des Geschmacks und der Moden, 1799; Beiträge zur Charakteristik der Einwohner Berlins (Berliner Handpresse, Reihe Werkdruck1973;6), Berlin 1977.

OWEN, JOHN: Owen's travels into different parts of Europe, in the years 1791 and 1792 with familiar remarks on places men and manners, Vol. II, London 1796.

PASSAVANT, JOHN DAVID: Tour of a German Artist in England. With Notices of Private Galleries, And Remarks on The State of Art, Vol. 1, London 1836.

PINDAR, PETER: Lyric Odes to the Royal Academicians. By Peter Pindar, a distant relation to the poet of Thebes, London 1782.

PINDAR, PETER: More Lyric Odes, to The Royal Academicians, by Peter Pindar, a distant relation to the poet of Thebes, and laureate to the Academy, London 1783.

PINDAR, PETER: The Lousiad. An Heroi-Comic Poem. Canto I, by Peter Pindar, Esq. London 1785.

PINDAR, PETER: Celebration: Or, the Academic Procession to St. Jame's, an Ode, Dublin 1794.

POSSELT, FRANZ: Apodemik oder Die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere, Leipzig 1795.

PUBLIC ADVERTISER (London, England), Monday, April 13, 1772; Issue 11686, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, galegroup.com (Stand: 21.04.2015).

RAMLER, KARL WILHELM: Gedächtnissrede auf Herrn Bernhard Rode, Direktor der Königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Vorgelesen am Geburtstage Sr. Majestät des Königs in der öffentlichen Sitzung der Akademie, am 25. September 1797, Berlin 1797.

REYNOLDS, JOSHUA: Grand Style of Painting, in: SAMUEL JOHNSON (Hg.), The Idler, 79 (1759), S. 217–220.

REYNOLDS, JOSHUA: A Discourse, Delivered to the Students of the Royal Academy, On the Distribution of the Prizes, December 10, 1772, By the President, London 1773.

REYNOLDS, JOSHUA: Sketch Book Containing 182 Drawings on 91 Leaves. One of a Series Used by the Artist on His Italian Trip, 1750-52, sketches made in Milan, Turin, Florence, and Rome, 18.121(1-182), http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/355616?=&imgno=34&tabname=object-information (Stand: 10.02.2015).

REYNOLDS, JOSHUA: Discourses on Art (1769-1790), in: THOMAS GAEHTGENS/UWE FLECKNER (Hg.), Historienmalerei. Berlin 1996. S. 260–267.

RHODE, JOHANN GOTTLIEB (Hg.): Berlin, Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden, mit Kupfern, 1 (1799).

RHODE, JOHANN GOTTLIEB (Hg.): Berlin, Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden, mit Kupfern, 3 (1799).

RICHARDSON, JONATHAN: Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism […] II. An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur. Churchill, London 1719.

RIEM, ANDREAS (Hg.): Monat-Schrift der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin 1788–1789.

RIGBY EASTLAKE, ELIZABETH: Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculputeres, Illuminated mss. Etc., Bd. 1–3, London 1854–1857.

ROBERTS, JAMES: Introductory Lessons, with Familiar Examples in Landscape. For the Use of Those Who Are Desirous of Gaining Some Knowledge of the Pleasing Art of Painting in Water Colours; to Which Are Added Some Clear And Simple Rules […], London 1800.

ROUQUET, JEAN ANDRÉ: The Present State of The Arts in England: By M. Rouquet, Member of the Royal Academy of Painting and Sculpture; Who resided Thirty Years in this Kingdom. London 1755.

ROYAL ACADEMY OF ARTS (Hg.): The Instrument of Foundation, The Original Scheme for the Establishment and Government of the Royal Academy signed by King George III on 19 December 1768, in: SIDNEY HUTCHISON, The History of the Royal Academy, 1768–1986, London 1986, S. 245–249.

RUTTER, JOHN: [A Description of Fonthill Abbey and Demesne … Third edition], London 1822.

SAVOY, BÉNÉDICTE (Hg.): Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, Berlin 2009.

SCHADOW, WILHELM: Einige Worte über die Kunstkritik, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1 (1845), S. 17–20.

SCHADOW, JOHANN GOTTFRIED: Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke […], Stuttgart 1890.

SCHADOW, JOHANN GOTTFRIED: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, hg. von GÖTZ ECKARDT, Bd. 1, Berlin 1987.

SCHADOW, JOHANN GOTTFRIED: Die Zeichnungen, Katalog, Teil 1 hg. von SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER/CLAUDIA CZOK/JUTTA VON SIMSON, Berlin 2006.

SCHADOW, WILHELM: Einige Worte über die Kunstkritik, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1 (1845), S. 17–20.

SCHINKEL KARL FRIEDRICH/WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Die Aufgaben der Berliner Galerie, zit. nach FRIEDRICH STOCK (HG.), Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 51 (1930), S. 209–214.

SCHLEGEL, FRIEDRICH (Hg.): Europa. Eine Zeitschrift, Frankfurt a. M. 1803–1805.

SCHLEGEL, FRIEDRICH: Nachricht von den Gemählden in Paris, in: Europa. Eine Zeitschrift, 1, 1 (1803), S. 108–157.

SCHMIDT, GEORGE FRIEDRICH: Verzeichniß der von dem Königlich Preußischen Hofkupferstecher und Mitglied der Königl Mahlerakademie zu Berlin und Paris wie auch der Rußischkayserlichen zu St. Petersburg Herrn George Friedrich Schmidt nachgelassenen Sammlung von Kupferstichen, Zeichnungen und Gemählden, wovon der Verkauf durch die Berliner Intelligenzblätter, auch Berliner, Altonaer und Holländischen Zeitungen bekandt gemacht werden soll, Berlin 1775.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Feier zum Gedächtnis Sr. Durchlaucht, des Herren Fürsten Anton Radziwill in der Sing-Akademie am 29. April 1833, Berlin 1833.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Feier zum Gedächtnisse Ihrer königl. Hoheit, der am 7. Dez. 1836 entschlafenen Prinzeßinn Louise von Preußen verwittw. Fürstinnn Radziwill in der Sing-Akademie am 19. Jan. 1837, Berlin 1837.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN (Hg.): Goethe's hundertjähriger Geburtstag, gefeiert v. d. Singakademie durch musikal. Aufführung mehrer seiner Dichtungen, Berlin 1849.

SMITH, ADAM: An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, Vol. II, London 1778.

SMITH, JAMES EDWARD: A Sketch of a Tour on the Continent. In the Years 1786 and 1787, by James Edward Smith, London 1793.

SOANE, JOHN: Descriptions of the House and Museum Lincoln's Inn Fields, London 1830, 1832, 1835–36.

SPENER, CHRISTIAN SIGISMUND: Verzeichniß der vom verstorbenen Mahler Herrn Glume, gesammelten Kupferstiche, welche den 26ten Juli 1779, in dem Wachsmuthschen Hause dem Meistbietenden öffentlich verkauft werden sollen, Berlin 1779.

STARKE, MARIANA: Letters from Italy, Between The Years 1792 and 1798, Containing A View of The Revolution in That Country, from The Capture of Nice by the French Republic to The Expulsion of Pius VI from The Ecclesiastical State … by Mariana Starke …, London 1800.

STEIN ZUM ALTENSTEIN, KARL VOM: An Friedrich Wilhelm III., Berlin 27.09.1830, in FRIEDRICH STOCK (Hg.), Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 58 (1937), S. 11–33.

STEINBRUCKER, CHARLOTTE (Hg.): Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, Leipzig 1921.

ST. JAMES'S CHRONICLE OR THE BRITISH EVENING POST, London England, 28.04.1778, Issue 2661, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, London 1778.

STOCK, FRIEDRICH: Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft, S. 65–174.

STOCK, FRIEDRICH: Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 51 (1930), S. 205–222.

STOCK, FRIEDRICH: Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), S. 1–88.

STRANGE, ROBERT/BUTE, J. S. E.: An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts: To which is Prefixed, A Letter to the Earl of Bute (Bd. 1), London 1775.

STRANGE, ROBERT: An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts. To which is prefixed. A letter to the Earl of Bute, London 1775.

ST. JAMES'S CHRONICLE OR THE BRITISH EVENING POST, LONDON ENGLAND, 28.04.1778, Issue 2661, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers.

SULZER, JOHANN GEORG: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt (1), Leipzig 1773.

SULZER, JOHANN GEORG: Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt, Vierter Theil, Leipzig 1794.

THE DERBY MERCURY (Derby, England), Wednesday, January 20, 1830; Issue 5089, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.06.2016).

THE DERBY MERCURY (Derby, England), Wednesday, January 27, 1830; Issue 5090, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.06.2016).

THE EXAMINER (London, England), Sunday, October 15, 1815; Issue 407, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE EXAMINER (London, England), Sunday, January 24, 1830; Issue 1147, 17th–18th Century Burney Collection Newspapers; find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

THE EXHIBITION OF THE SOCIETY OF PAINTERS IN WATER COLOURS. The Fifth. Now Open at the Great Room, Spring Gardens (removed from Old Bond Street.) Admittance, One Shilling. Catalogue Sixpence, London 1809.

THE MORNING London England, Thursday, 21 January, 1830; Issue 18838, 19th Century British Library Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Saturday, April 12, 1806; Issue 11519; Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Saturday, January 18, 1806; Issue 11442, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Tuesday, April 19, 1808; Issue 12146 Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Thursday, January 21, 1830; Issue 18838, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Tuesday, January 26, 1830; Issue 18842, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

THE MORNING CHRONICLE (London, England), Thursday, June 23, 1831; Issue 19288, Nineteenth Century British Newspapers. find.galegroup.com (Stand: 01.08.2016).

The Ode for the Opening of the New Exhibition Room of the Royal Incorporated Society of Great Britain, London 1772.

THE PAPERS OF THE SOCIETY OF ARTISTS OF GREAT BRITAIN, in: The Volume of the Walpole Society 6 (1917), S. 113–130.

THE SOCIETY OF ENGRAVERS, The Rules and Regulations of the Society of Engravers, instituted at London, 1802. Under the immediate Patronage of his Royal Highness the Prince of Wales, London 1804.

THOMPSON, WILLIAM: The Conduct of The Royal Academicians, While Members of The Incorporated Society of Artists of Great Britain, viz. from The Year 1760, to Their Wxpulsion in The Year 1769, with Some Part of Their Transactions Since. London 1771.

THOMPSON, WILLIAM: The Conduct of The Royal Academicians, While Members of The Incorporated Society of Artists of Great Britain, viz. from The Year 1760, London 1793.

THRONBURY, WALTER (Hg.): The Life of J. M. W. Turner, R. A. Founded on Letters and Papers Furnished by his Friends and Fellow Academicians, London 1897.

TROTTER, JOHN BERNHARD (Hg.): Memoirs of The Latter Years of The Right Honorable James Fox, London 1812.

TURNER, J. M. W.: Sketchbooks, Drawings and Watercolours, http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner (Stand: 20.02.2015).

TURNER, J. M. W,: Studies in The Louvre Sketchbook, 1802, Tate, London, http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/studies-in-the-louvre-sketchbook-r1129682#entry-main (Stand: 12.02.2015).

VASARI, GIORGIO: Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von ALLESANDRO NOVA, Berlin 2004–2015.

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822.

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: RIGBY EASTLAKE, ELIAZBETH: Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS., &c. &c, London 1854.

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Bd. 1, Berlin 1837.

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Königliche Museen – Verzeichniss der Gemälde-Sammlung. Berlin 1851.

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1827–1839.

WAAGEN, GUSTAV: Handbuch der Geschichte der Malerei, 2 Bd., Stuttgart 1862.

WEIDEMANN, FRIEDRICH WILHELM: Kurtze Einleitung zu der optischen Perspectiv nebst deren ersten Grund- und Lehr-Sätzen und wie selbige demonstriert werden, Berlin 1733.

WEIDEMANN, FRIEDRICH WILHELM: Kurtze Einleitung zu der Optischen Perspectiv, nebst deren ersten Grund- und Lehr-Sätzen und wie selbige demonstriert werden, Berlin 1746.

WEINGLASS, DAVID (Hg.): The Collected Letters of Henry Fuseli, London 1982.

WEISS, GASPARO: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde des Museums. Kunsthandlung und Museum des Gasparo Weiss, Berlin 1816.

WEST, BENJAMIN: A Discourse … to the Students of the Royal Acadamey Dec. 10, 1792. By the President [B. W.]. To which is prefixed the speech of the President to the Royal Academicians, on the 24th of March, 1792. London 1793.

WIELAND, CHRISTOPH MARTIN (HG.): Der teutsche Merkur, Weimar 1773–1789.

Wien und Berlin in Parallele. Nebst Bemerkungen auf der Reise von Berlin nach Wien durch Schlesien über die Felder des Krieges, Ein Seitenstück zu der Schrift. Vertraute Briefe über die innern Verhältnisse am preußischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II. von F. v. C – n., Amsterdam 1808.

WILKES, JOHN: M. P. for Middlesex, as printed in the London Chronicle for May 1–3, 1777; 17th–18th Century Burney Collection Newspapers, find.galegroup.com (Stand: 07.07.2016).

WILLE, JOHANN GEORG: Die Memoiren des Kupferstechers Jean Georges Wille übersetzt nach Georges Duplessis von Herbert Krüger und Peter Merck, in: Mitteilungen des Oberhessisschen Geschichtsvereins N.F. 51 (1966), S. 36–74.

WILLIAMS, D. E.: The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, President of the Royal Academy. Knight of the Legion of Honor, Bd. 2, London 1831.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: Reflections on The Painting And Sculpture of The Greeks: With Instructions for The Connoisseur, And An Essay on Grace in Works of Art. Translated from the German original […], hg. von HENRY FUSSELI, London 1765.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: An Hieronymus Dietrich Berendis, Rom, wahrscheinlich 07.07.1756, in: EBERHARD HAUFE (Hg.), Deutsche Briefe aus Italien, Von Winckelmann bis Gregorovius, Leipzig 1965, S.11.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: An Genzmer, Rom 01.06.1756, in: WALTHER REHM (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. Briefe, Bd. 1, 1742–1759, Berlin 1952, S. 223.

WRIGHT OF DERBY, JOSEPH: Smaller Italian Sketchbook (containing 43 drawings on 44 leaves) Accession Number: 57.102 (1–44), http://metmuseum.org (Stand: 02.08.2016).

YOUNG, JOHN: A Catalogue of the Celebrated Collection of Pictures of the Late John Julius Angerstein, London 1823.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Welche bisher durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden […], Bd. 22, Leipzig 1739.

ZIMMER, HANS (Hg.): Körners Werke, Gedichte, Lustspiele, Bd. 1, Leipzig 1916.

Internetdatenbanken/Internetquellen

http://www.berliner-klassik.de/datenbanken (Stand: 15.06.2016).

Das Erbe Schinkels und die Geschichtsbilder im Frühen Historismus, http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?page_id=1 (Stand: 14.05.2015).

J. M. W. Turner. Sketchbooks, Drawings, Watercolours, http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner (Stand: 20.02.2015).

Mitglieder der Akademie der Künste seit 1696, http://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/mitglieder-datenbank.htm?allmg=1 (Stand: 16.10.2015).

The Getty Provenance Index Database, www.getty.edu (Stand: 17.03.2015).

12 Literaturverzeichnis

AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.): Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche (Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981), Berlin 1981.

AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.): „… zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren". Materialien zur Geschichte der Preussischen Akademie der Künste (Ausstellung in der Archiv-Dependance der Akademie der Künste, Berlin vom 12. April bis 31. August 1991), Berlin 1991.

AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996.

ALAVI, SEEMA (Hg.): The Eighteenth Century India. Debates in Indian History and Society, Delhi 2002.

ALEXANDER, EDWARD: Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums, Nashville 1979.

ALLEN, BRIAN: Towards a Modern Art World, New Haven 1995.

ALLEN, DEREK/HORE, PETER: News of Nelson. John Lapenotiere's Race From Trafalgar to London, Brüssel 2005.

ALMEIDA, HERMIONE de/GILPIN, GEORGE H.: Indian Renaissance. British Romantic Art and the Prospect of India (British Art and Visual Culture since 1750 New readings), Burlington 2005.

ALTHAUS, HORST: Laokoon. Stoff und Form, München 1968.

ANDERSON, ROBERT: British Museum London. Institutionalizing Enlightenment, in: CAROLE PAUL (Hg.), The First Modern Museums of Art. The Birth of An Institution in 18th- And Early 19th Century Europe, S. 47–71.

ANDREWS, ALEXANDER: The History of British Journalism from The Foundation of The Newspaper Press in England to The Repeal of The Stamp Act in 1855, 2 Bde., New York 1968.

ANGELOW, JÜRGEN: Residenz und Bürgerstadt. Das 17. und 18. Jahrhundert, in: JULIUS SCHOEPS (Hg.), Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin 2012, S. 28–53.

ANONYM, Death on the Pale Horse; Bulletin of the Pennsylvania Museum, 26,138 (1931), S. 16–21.

ARCHER, MILDRED India and British Portraiture, 1770–1825, London 1979.

ARCHER, MILDRED: Company Paintings. Indian Paintings of the British Period, London 1992.

ARIÈS, PHILIPPE: Geschichte des Todes, München 1985.

ARNHOLD, HERMANN (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 24–30.

ARONSSON, PETER/ELGENIUS, GABRIELLA (Hg.): National Museums and Nation-Building in Europe, 1750–2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change, London 2015.

ASCH, RONALD G./FREIST, DAGMAR (Hg.): Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit, Köln 2005.

ASCH, RONALD/SCHLÖGL, RUDOLF (Hg.): Adel in der Neuzeit (Geschichte und Gesellschaft 33,3), Göttingen 2007.

ASCH, RONALD: Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit. Eine Einführung, Köln 2008.

ASCH, RONALD: The Hero in the Early Modern Period and Beyond: An Elusive Cultural Construct and an Indispensable Focus of Social Identity?, in: https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/s012014/helden.heroes.heros._sonderheft_1_asch.pdf (Stand: 24.09.2016)

ASCHE, MATTHIAS: Neusiedler im verheerten Land. Kriegsfolgenbewältigung, Migrationssteuerung und Konfessionspolitik im Zeichen des Landeswiederaufbaus. Die Mark Brandenburg nach den Kriegen des 17. Jahrhunderts, Münster 2006.

ASSMANN, ALEIDA/GOMILLE, MONIKA/RIPPL, GABRIELE (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker, Tübingen 1998.

ASSMANN, ALEIDA: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.

ASSMANN, JAN: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: JAN ASSMANN/TONIO HÖLSCHER (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.

AVERY-QUASH, SUSANNA/ PENNY, NICHOLAS: The Happy Tour. An Introduction to Eastlake's Notebooks Compiled on His Foreign Travels in: SUSANNA AVERY-QUASH (Hg.), The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake, The Volume of the Walpole Society, 73,1 (2011), S. 1–46.

AYDIN, CEMIL: The Politics of Anti-Westernism in Asia, Visions of World Order in Pan-Islam and Pan-Asian Thought, New York 2007.

BACKMANN, SIBYLLE (Hg.): Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Colloquia Augustana, Bd. 8), Berlin 1998.

BADSTÜBNER-GRÖGER, SIBYLLE: Karl Wilhelm Ramler und die Königliche Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften. Zur Bedeutung von Ramlers Schrift zur Allegorische Personen zum Gebrauch der Bildenden Künstler für die damals zeitgenössische Kunst in Berlin, in: LAURENZ LÜTTEKEN/UTE POTT/CARSTEN ZELLE (Hg.), Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 2), Göttingen 2003, S. 275–307.

BADSTÜBNER-GRÖGOR, SIBYLLE: Einige Bemerkungen zur geschmacksbildenden Rolle der Berliner Akademie-Ausstellungen im späten 18. Jahrhundert, in: MICHAEL NORTH (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18 Jahrhundert, Berlin 2002, S. 195–215.

BAHNERS, PATRICK/ROELLECKE, GERD (Hg.): Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück, Stuttgart 2001.

BAIRD, ILEANA (Hg.): Social Networks in the Long Eighteenth Century. Clubs, Literary Salons, Textual Coteries, Newcastle Upon Tyne 2014.

BAKER, HANNAH: Newspapers, Politics and English Society 1695–1855, Longman 2000.

BAKER, HANNAH: Art. Sir Henry Bate Dudley, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/8152 (Stand: 18.01.2016).

BÁTORI, INGRID: Soziale Schichtung und soziale Mobilität in der Gesellschaft Alteuropas, in: ILJA MIECK (Hg.), Soziale Schichtung und soziale Mobilität in der Gesellschaft Alteuropas. Berlin 1984, S. 8–28.

BARRELL, JOHN/HALLETT, MARK/MONKS, SARAH (Hg.): Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Surrey 2013.

BAUERKÄMPER, ARND/BÖDEKER, HANS ERICH/STRUCK, BERNHARD (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute, Frankfurt a. M. 2004.

BAUERKÄMPER ARND/BÖDEKER, HANS ERICH/STRUCK, BERNHARD: Einleitung. Reisen als kulturelle Praxis in: DIES. (Hg.), Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute, Frankfurt a. M. 2004, S. 9–30.

BAUMANN, UWE (Hg.): Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst (Super alta perennis, 2), Göttingen 2008.

BAUMGARTNER, KARIN: Wanderer Between the Worlds, Wanderer Between the Words. Crossing Borders as Aesthetic Approach in the Works of Helmina von Chézy (1783–1856), in: CAROLINE BLAND/ ELISA MÜLLER-ADAMS (Hg.), Schwellenüberschreitungen, Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780–1918, Bielefeld 2007, S. 209–226.

BAUSINGER, HERMANN: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1999.

BAUSINGER, HERMANN: Apodemiken. Eine räsonierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Staatsbeschreibung und Statistik, 2), Paderborn 1983.

BAYER, FELIX: Bestsellerautor Neil MacGregor: Vom British Museum ans Berliner Humboldt-Forum?, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/neil-macgregor-will-angela-merkel-ihn-fuers-humboldtforum-stadtschloss-a-1007251.html (Stand: 03.08.2016).

BÄTSCHMANN, OSKAR: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

BEARD, MARY: The Parthenon, Cambridge 2002.

BECKER, HOWARD SAUL: Art Worlds, Berkeley 2005.

BECKER, WOLFGANG: Paris und die deutsche Malerei, 1750–1840, München 1971.

BEGEMANN, CHRISTIAN: Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 89–145.

BENJAMIN, WALTER: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Berlin 1920.

BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1966.

BENNETT, TONY, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1997.

BERMINGHAM, ANN: Apocalypse at the Academy. Death on the Pale Horse and the Revelation of Benjamin West, in: JOHN BARRELL/MARK HALLETT (Hg.), Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Surrey 2013, S. 153–170.

BERNT, HELMUT: Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert, Daniel Nikolaus Chodowiecki, vom Kaufmannslehrling zum Medienstar, Graz 2013.

BEYER, ANDREAS: Klassik und Romantik. Zwei Enden einer Epoche, in: DERS. (Hg.), Klassik und Romantik, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, München 2006, S. 8–37.

BEYER, ANDREAS: Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 24–30.

BEYME, KLAUS VON: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt a. M. 1998.

BEYME, KLAUS VON: Politische Theorie im Zeitalter der Ideologien, 1789–1945, Wiesbaden 2002.

BICKENDORF, GABRIELE: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte". Gustav Friedrich Waagens Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck", Worms 1985.

BICKENDORF, GABRIELE: Die Berliner Schule, Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Karl Schnaase (1798–1875) und Franz Kugler (1808-1858), in: ULRICH PFISTERER (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 46–61, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/520/1/Bickendorf_die_berliner_schule_2007.pdf (Stand: 14.12.2015).

BINDHAM, DAVID: Hogarth and his Times, Seriously Comedy (Ausstellungskat. u. a. British Museum), Berkeley 1997.

BINDHAM, DAVID: Art. William Hogarth (1697–1764), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2009 http://www.oxforddnb.com/view/article/13464 (Stand: 27.04.1).

BINDHAM, DAVID (Hg.): John Flaxman, 1755–1826. Master of the Purest Line, London 2003.

BIRKNER, NINA/MIX, YORK-GOTHART: Art. Öffentlichkeit, in: HEINZ THOMA (Hg.), Handbuch der Europäischen Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung, Stuttgart 2015, S. 385–394.

BISKUP, THOMAS: Eines „Großen" würdig? Hof und Zeremoniell bei Friedrich II., in: STIFTUNG PREUßISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BERLIN-BRANDENBURG (Hg.), Friederisiko. Friedrich Der Große. Die Essays, München 2012, S. 88–105.

BITTERLI, URS: Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontaktes vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, München 1986.

BLACK, JEREMY: The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century, Stroud 2011.

BLAND, CAROLINE/ MÜLLER-ADAMS, ELISA (Hg.): Schwellenüberschreitungen, Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780–1918, Bielefeld 2007.

BLANKENSTEIN, DAVID (Hg.): „Mein zweites Vaterland". Alexander von Humboldt und Frankreich (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 40), Berlin 2015.

BLANNING, TIM/SCHULZE, HAGEN (Hg.): Unity and Diversity in European Culture, Oxford 2008.

BLANNING, TIM: 18. Juni 1815. Waterloo, in: ETIENNE FRANÇOIS/UWE PUSCHNER (Hg.), Erinnerungstage. Wendepunkte in der Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 2010, S. 163–185.

BOCK, HENNING: Das Profane und das Heilige, Die Sammlungen Solly und Boiserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen, in: ANNEMARIE GETHMANN-SEIFERT (Hg.), Kunst als Kulturgut, Die Bildersammlung der Brüder Boiserée, Bonn 1995, S. 107–112.

BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder, in: DERS. (Hg.), Was ist ein Bild? München 1994.

BOEHM, GOTTFRIED/PFOTENHAUER, HELMUT (Hg.): Beschreibungskunst. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995.

BOGOUSSLAVSKY, JULIEN/ASSAL, Gil: Stendhal's Aphasic Spells. The First Report of Transient Ischemic Attacks Followed by Stroke, in: JOULIN BOGOUSSLAVSKY (Hg.), Neurological Disorders in Famous Artists – Part 3, Basel 2010, S. 130–142.

BÖHME, HARTMUT: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006.

BONEHILL, JOHN/QUILLEY, GEOFF (Hg.): Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France 1700–1830, Aldershot 2005, S. 41–59.

BÖNING, HOLGER (Hg.): Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit. Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, München 1992.

BORDES, PHILIPPE (Hg.): Jacques-Louis David. Empire to Exile (Exhibition Jacques-Louis David**:** Empire to Exile. The J. PaulGetty Museum Los Angeles, Calif. 1 February–24 April 2005; Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Mass. 5 June–5 September 2005), New Haven 2005.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Die Anfänge der Berliner Akademischen Kunstausstellungen. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstpflege, in: Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 14 (1965), S. 225–242.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 19 (1965), S. 63–76.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Vaterländische Kunst zum Beginn Regierungszeit Friedrich Wilhelm III., in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 39 (1979), S. 79–99**.**

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Der Maler Antoine Pesne, Franzose und Preusse, Friedberg 1986.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch 1987.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Friedrich des Großen Umgang mit Bildern, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 42 (1988), S. 23–32.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Das Mausoleum im Charlottenburger Schlossgarten, Berlin 1991.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Art. Antoine Pesne, in: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 212, http://www.deutsche-biographie.de/ppn118592904.html (Stand: 30.06.2015).

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Art. Anna Dorothea Lisiewska, in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 684–685, http://www.deutsche-biographie.de/ppn122269071.html (Stand: 02.06.2015).

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Die erste Reise, 1803–1805, in: GEORG FRIEDRICH KOCH (Hg.), Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824 (Denkmäler deutscher Kunst), München 2006, S. 14–27.

BOSBACH, FRANZ/BÜTTNER, FRANK/BRAESEL, MICHAELA (Hg.): Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche (Art in Britain and Germany in the Age of Queen Victoria and Prince Albert), München 1998.

BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1987.

BOURDIEU, PIERRE: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a. M. 1987.

BOURDIEU, PIERRE: Sozialer Raum und Klassen, Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1991.

BOURDIEU, PIERRE: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001.

BOURDIEU, PIERRE: Die männliche Herrschaft, Frankfurt a. M. 2005.

BOURDIEU, PIERRE: Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 2009.

BOURDIEU PIERRE/DARBEL ALAIN (Hg.): Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006.

BOUWERS, EVELINE: Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, 1790–1840, Basingstoke 2012.

BRAKENSIEK, STEFAN/WUNDER, HEIDE (Hg.): Ergebene Diener ihrer Herren? Herrschaftsvermittlung im alten Europa, Köln 2005.

BRAKENSIEK, STEPHAN: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte. Das Beispiel der Sammlung Michel Marrolles', in: ANGELIKA R LOZAR/ ROBERT FELFE (Hg.), Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162.

BRANDLHUBER, MARGOT/BUHRS, MICHAEL (Hg.): Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948, Ostfildern 2013.

BRÄUNLEIN, PETER: Material Turn, in: GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN (Hg.), Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen, Göttingen 2012, S. 30–44.

BREDEKAMP, HORST: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

BREDEKAMP, HORST: Die endlosen Anfänge des Museums, in: GEREON SIEVERNICH (Hg.), 7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts (14. Mai–29. Oktober 2000 im Martin-Gropius-Bau Berlin: eine Ausstellung der Berliner Festspiele), Berlin 2000, S. 41–46.

BREDEKAMP, HORST: A neglected tradition? Art History as „Bildwissenschaft", in: Critical Inquiry, 29,3 (2003), S. 418–429.

BREDEKAMP, HORST: Theorie des Bildakts, Frankfurt a. M. 2010.

BREMER, KAI/SPOERHASE, CARLOS (Hg.): Gelehrte Polemik. Interkulturelle Konfliktverschärfungen um 1700, in: Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit, 15, 2/3 (2011).

BREWER, JOHN: The Sinews of Power. Money, War and the English State (1688–1783), Cambridge Mass. 1990.

BREWER, JOHN: „The Most Polite Age and the Most Vicious." Attitudes towards Culture as Commodity, 1660–1800, in: ANN BERMINGHAM/DERS. (Hg.), The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text, New York 1995, S. 341–361.

BREWER, JOHN: The Pleasures of Imagination. English Culture in the Eighteenth Century, London 1997.

BREWER, JOHN/BERMINGHAM, ANN (Hg.): The Consumption of Culture, 1600–1800. Image, Object, Text, London 1997.

BREWER, JOHN: Histories, Exhibitions, and Collections. The Invention of National Heritage in Britain 1770–1820, in: ECKHART HELLMUTH/REINHARD STAUBER (Hg.), Nationalismus vor dem Nationalismus? Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte, Jg. 10, 2 (1998), S. 11–22.

BRIGSTOCKE, HUGH: William Buchanan: His Friends and Rivals. The Importation of Old Master Paintings into Britain During the first Half of the 19th century, in: William Buchanan and the 19th Century Art Trade. 100 Letters to His Agents in London and Italy, hg. von HUGH BRIGSTOCKE, London 1982, S. 1–42.

BRIGSTOCKE, HUGH/MARCHAND, ECKART/WRIGHT, A. E (Hg.): John Flaxman and William Young Ottley in Italy, in: The Volume of the Walpole Society/Walpole Society, 72 (2010), Wakefield.

BRIGSTOCKE, HUGH: James Irvine. A Scottish Artist in Italy. Picture Buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champernowne, in: The Volume of the Walpole Society/Walpole Society, 74 (2012), S. 245–268.

BRINKMANN, CARL: Edward Solly, in: Berliner Museum. Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen 41,1 (1919), Sp. 6–22.

BROCKLISS, LAURENCE/CARDWELL JOHN/MOSS, MICHAEL: Nelson's Grand National Obsequies, in: English Historical Review, 490 (2006), S. 162–182.

BROWN, H. M.: Zwischen Erde und Himmel. Kleist and the Visual Arts, with Special Reference to Caspar David Friedrich, German Life and Letters, 31 (1977/78), S. 157–166.

BROWN, RICHARD: Society and Economy in Modern Britain, 1700–1850, London 1991.

Brown, David Blayney: ‚Studies in The Louvre Sketchbook 1802', sketchbook, October 2009, in: DAVID BLAYNEY BROWN (Hg.), J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours, December 2012, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/studies-in-the-louvre-sketchbook-r1129682 (Stand: 20.02.2015).

BRÜGGEMANN, LINDA: Herrschaft und Tod in der Frühen Neuzeit. Das Sterbe- und Begräbniszeremoniell preußischer Herrscher vom Großen Kurfürsten bis zu Friedrich Wilhelm II. (1688–1797), München 2015.

BRUYN, GÜNTER DE: Preußens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende, Berlin 2001.

BUCK, AUGUST (Hg.): Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 3, Hamburg 1981.

BURDORF, DIETER: Art. Ode, Odenstrophe, in: HARALD FRICKE (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin 2010, S. 735–739.

BUSCH, WERNER: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), Berlin zwischen 1789–1848. Facetten einer Epoche, Akademie der Künste Berlin (Kat. Ausstellung), Berlin 1981, S. 81–92.

BUSCH, WERNER: Copley, West, and the Tradition of European High Art, in: THOMAS GAEHTGENS/HEINZ ICKSTADT (Hg.) American Icons; Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art, Santa Monica, CA, 1992, S. 34–59.

BUSCH, WERNER: Daniel Chodowieckis „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens", in: ERNST HINRICHS (Hg.), Daniel Chodowiecki (1726–1801), Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997, S. 77–99.

BUSCH, WERNER: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

BUSCH, WERNER: Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney, Berlin 2010.

BUSCH, WERNER: Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick, in: DERS. (Hg.), Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney, München 2010, S. 57–76.

BUSCH, WERNER: The King Falls into the Hands of Caricature. Hanoverians in England, in: ANORTHE KREMERS/ELISABETH REICH (Hg.), Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714-1837), Göttingen 2014, S. 11–33.

BUSCHMANN, NIKOLAUS/LANGEWISCHE DIETER (Hg.): Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA, Frankfurt a. M. 2003.

BÜTTNER, NILS: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

CAMPBELL, KRISTIN ERIN: Pictures for the Nation. Conceptualizing a Collection of Old Masters for London, 1775–1800, Diss. masch, Ontario 2009.

CARSTEN, FRANCIS L.: Der preußische Adel und seine Stellung in Staat und Gesellschaft bis 1945, in: HANS-ULRICH WEHLER (Hg.), Europäischer Adel 1750–1950, Göttingen 1990, S. 112–125.

CASEY, CHRISTOPHER: Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time, Britain, the Elgin Marbles, and the Post-Revolutionary Hellenism, in: Foundations 3 (2008), S. 31–64.

CASSIRER, ERNST: Versuch über den Menschen, Frankfurt a. M. 1992.

CERTEAU, MICHEL DE: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

CHANCEY, KAREN: Rethinking the Reign of Asaf-Ud-Daula, Nawab of Awadh, 1775–1797, in: Journal of Asian History 41 (2007), S. 1–56.

CHEETHAM, MARK: Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain. The 'Englishness' of English Art Theory since the Eighteenth Century, Farnham 2012.

CHRISTIE, IAN: Stress and Stability in Late Eighteenth-Century Britain, Reflections on the British Avoidance of Revolution, Oxford 1986.

CLARK, CHRISTOPHER: Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947, München 2007.

CLARK, PETER: British Clubs and Societies 1580–1800, The Origins of an Associational World, Oxford 2000.

CLAYTON, TIMOTHY: The English Print.1688–1802, New Haven 1997.

CLAYTON, TIM: Figures of Fame. Reynolds and the Printed Image, in: MARTIN POSTLE (Hg.), Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity (on the occasion of the Exhibition Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13 February–1 May 2005 and Tate Britain, London, 26 May–18 September 2005), London 2005, S. 48–59.

CLAYTON, TIMOTHY/MCCONNELL, ANITA: Art. Francesco Bartolozzi (1728–1815), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, online edn, Oct 2007, http://www.oxforddnb.com/view/article/1592 (Stand: 27.04.2016).

CLAYTON, TIMOTHY: Art. Strange. Sir Robert (1725–1792), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, online edn., Sept 2014–Sept 2015, http://www.oxforddnb.com/view/article/26638 (Stand: 28.04.2015).

CLAYTON, TIM/O'CONNELL, SHEILA (Hg.): Bonaparte and the British. Prints and Propaganda in the Age of Napoleon, London 2015.

COEN, PAOLO: Andrea Casali and James Byres. The Mutual Perception of the Roman and British Art Markets in the Eighteenth Century, in: Journal for Eighteenth Century Studies. Formerly British Journal for Eighteenth Century Studies 34 (2011), S. 291–313.

COKE, DAVID/BORG, ALAN: Vauxhall Gardens, a History, New Haven 2011.

COLLEY, LINDA: Loyalty, Royalty and the British Nation, 1760–1820, in: Past and Present 102 (1984), S. 94–129.

COLLEY, LINDA: Britons. Forging the Nation, 1707–1837, New Haven, Conn. 1992.

COLLET, DOMINIK: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007.

COLLET, DOMINIK: (Aus-)Handlungsraum Kunstkammer. Fürstliche Sammlungen zwischen Distinktion und Kanon, in: WERNER PARAVICINI/JÖRG WETTLAUFER (Hg.), Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in gegenseitiger Wahrnehmung. 11. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Ostfildern 2010, S. 331–344.

COLVIN, HOWARD: Long, Charles, Baron Farnborough (1760–1838), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2013 http://www.oxforddnb.com/view/article/16962 (Stand: 25.07. 2016).

CONLIN, JONATHAN: The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery, London 2006.

CONSTABLE, W. G.: The Foundation of the National Gallery, in: The Burlington Magazine, 44,253 (1924), S. 158–172.

CONZE, ECKART/WIENFORT, MONIKA (Hg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 2004.

CORBETT, JULIAN: The Campaign of Trafalgar, London 1910.

CORFIELD, PENELOPE: Vauxhall, Sex and Entertainment. London's Pioneering Urban Pleasure Garden, London 2012.

CORNELIßEN, CHRISTOPH: Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 54 (2003), S. 548–563.

CORSANE, GERARD (Hg.): Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader, New York 2005.

COUTU, JOAN: Persuasion and Propaganda. Monuments and the Eighteenth-Century British Empire, Montreal 2004.

CRASKE, MATTHEW: Making National Heroes? A Survey of the Social and Political Functions and Meanings of Major British Funeral Monuments to Naval and Military Figures, 1730–70, in: JOHN BONEHILL/GEOFF QUILLEY (Hg.), Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France, Aldershot 2005, S. 41–60.

CUST, L. H., Art. Cunningham, Edward Francis (c. 1741–1793?), rev. Martin Postle, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, online edn, Jan 2015; http://www.oxforddnb.com/view/article/6920 (Stand: 13.04.2016).

DANIEL, UTE: Vom fürstlichen Gast zum Konsumenten. Das Hoftheaterpublikum in Deutschland vom 18. zum 19. Jahrhundert, in: HANS ERICH BÖDEKER/PATRICE VEIT/MICHAEL WERNER (Hg.), Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 347–385.

DANIEL, UTE: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

D'APRILE, IWAN/DISSELKAMP, MARTIN/SEDLARZ, CLAUDIA (Hg.): Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik" (1786–1815) (Berliner Klassik, 10), Hannover 2005.

DARLEY, GILIAN: John Soane. An Accidental Romantic, New Haven 1999.

DASTON, LORRAINE: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2001.

DASTON, LORRAINE (Hg.): Things That Talk. Object Lessons from Art and Science, New York 2004.

DASTON, LORRAINE: Observation and Enlightenment, in: ANDRÉ HOLENSTEIN/HUBERT STEINKE/MARTIN STUBER (Hg.), Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century, Leiden 2013, S. 657–677.

DEMANDT, PHILIPP: Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln 2003.

DETKEN, ANKE: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2009.

DEUTSCHER MUSEUMSBUND gemeinsam mit ICOM-DEUTSCHLAND (Hg.), Standards für Museen, Kassel, 2006.

DEUTSCHER MUSEUMSBUND (Hg.): Museen und Lebenslanges Lernen – Ein europäisches Handbuch, Berlin 2010.

DIAS, ROSIE: A World of Pictures, Pall Mall and the Topography of Display, in: MILES OGBORN/CHARLES WITHERS (Hg.), Georgian Geographies. Essays on Space, Place and Landscape in the Eighteenth Century, New York 2004, S. 92–113.

DIAS, ROSIE: Exhibiting Englishness, John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic, New Haven, Conn. 2013.

DIAS, ROSIE: Venetian Secrets, Benjamin West and the Context of Colour at the Royal Academy in: BARRELL JOHN/HALLETT MARK/MONKS SARAH (Hg.), Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England, 1768–1848, Surrey 2013, S. 111–130.

DIAZ-BONE, RAINER: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie, Opladen 2002.

DIETL, MARIA: The Formation of the Solly Collection, in: GIACOMO AGOSTI/MARIA ELISABETTA MANCA (Hg.), Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Bd. 1, Bergamo 1993, S. 49–59.

DINGES, MARTIN: Ehrenhändel als kommunikative Gattungen. Kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit, in: Archiv für Kulturgeschichte 75 (1993), S. 359–393.

DINGES, MARTIN: Die Ehre als Thema der historischen Anthropologie, in: KLAUS SCHREINER/GERD SCHWERHOFF (Hg.), Verletzte Ehre, Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 5), Köln 1995, S. 29–62.

DINGES, MARTIN: „Historische Anthropologie" und „Gesellschafts-Geschichte". Mit dem Lebensstilkonzept zu einer „Alltagskulturgeschichte" der frühen Neuzeit, in: ZHF 24 (1997), S. 179–214.

DOBAI, JOHANNES: Die Kunstliteratur der Klassizismus und der Romantik in England, Bd.1–4, Bern 1974–1984.

DOBAI, JOHANNES: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Bd. 2 (1750–1790), Bern 1975.

DÖHRING, SIEGHART: Art. Giacomo Meyerbeer, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 386–389, http://www.deutsche-biographie.de/sfz62914.html (Stand: 04.05.2016).

DOLAN, BRIAN: Wedgewood. The First Tycoon, New York 2004.

DOREY, HELEN: Sir John Soane. Einheit von Architektur, Bildhauerei und Malerei. Das Museumshaus von Sir John Soane in London, in: MARGOT BRANDLHUBER/MICHAEL BUHRS (Hg.), Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948, Ostfildern 2013, S. 38–53.

DOUGLAS, MARY: Wie Institutionen denken, Frankfurt a. M. 1991.

DRESDNER, ALBERT/MÜLLER, LOTHAR: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Dresden 2001.

DUCHHARDT, HEINZ: Wandel und Reformen im Europa der „Sattelzeit" – ein Plädoyer für den interkulturellen Vergleich, in: European Studies 9, Tokyo 2010, S. 133–138.

DUCKLING, LOUISE: from Liberty to Lechery. Performance, Reputation and the Marvelous Story of Helen Maria Williams, in: Women's Writing 17 (2010), S. 74–92.

DÜLMEN, RICHARD VAN: Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland, Frankfurt a. M. 1986.

DUMMER, JÜRGEN (Hg.): Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 27), Stendal 2007.

DUNCAN, CAROL: Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art), London 1995.

DUNCAN, CAROL: The Art Museums as Ritual, in: GERARD CORSANE (Hg.) Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader, New York 2005, S. 78–88.

DUNCAN, IAN: Scott's Shadow. The Novel in Romantic Edinburgh, Princeton University Press 2007.

EATON, NATASHA: Nostalgia for the Exotic. Creating an Imperial Art in London 1750–1793, in: Eighteenth-Century Studies, 39,2 (2006), S. 227–250.

EATON, NATASHA: Art. Thomas Daniell (1749–1840), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Oct 2007 (Stand: 18.03.2015).

EBERT, HANS: Über Hans Christian Genelli und seine Beziehungen zum Berliner Kultur- und Geistesleben um 1800, in: Staatliche Museen zu Berlin 17 (1976), S. 175–188.

EGERTON, JUDY: The British School, London 1998.

EGERTON, JUDY: Carr, William Holwell (1758–1830), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/4757 (Stand: 10.12.2015).

EGGELING, TILO: Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von, Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko, Regensburg 2003.

EISENBERG, CHRISTIANE: Embedding Markets in Temporal Structures. A Challenge to Economic Sociology and History, in: Historic Social Research 36/3 (2011), S. 55–78.

EL-BIZRI, PARERGA: Carnet de Croquis, ‚ni ouvre, ni hors d'oeuvre, in: Gittens, Douglas/Bartram, Angela/ El-Bizri, Nadar (Hg.): Recto Verso. Redefining the Sketchbook, Farnham 2014, S. 27–38.

ELIAS, NORBERT: Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bd, Wandlungen der Gesellschaft Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt a. M. 1979.

ELKINS, JAMES: Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings, New York 2004.

ENGEL, MARTIN: Die Bibliothek des preußischen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), in: ULRICH SCHNEIDER (Hg.), Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 203–210.

ERBE, MICHAEL: Geschichte Frankreichs, von der großen Revolution bis zur Dritten Republik, Stuttgart 1982.

ERFFA, HELMUT VON/STALEY, ALLEN: The Paintings of Benjamin West, New Haven 1986.

ESCHER, FELIX: Die brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Berlin im 17. und 18. Jahrhundert, in: WOLFGANG RIBBE (Hg.), Geschichte Berlins, Bd. 1., von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung, Berlin 1998, S. 341–403.

ESSEN, GESA VON: „Aber rathen Sie nur nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage“: Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos, in: MARTINA WAGNER-EGELHAAF (Hg.), Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos, Bielefeld 2008, S. 17–37.

EVANS, DORINDA: Art. West, Benjamin (1738-1820), Oxford Dictionary of National Biography, http://www.oxforddnb.com/view/article/29076?docPos=1 (Stand:11.06.2014).

FEHLMANN, MARC: Casts and Connoisseurs, the Early Reception of the Elgin Marbles, in: Apollo, the International Art Magazine 165 (2007), S. 44–51.

FEIGENBAUM, GAIL/REIST, INGE (HG.): Provenance. An Alternate History of Art (Issues & Debates), Los Angeles 2013.

FEINBERG, SUSAN: The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea. 1801–1810, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 43, 3 (1984), S. 225–237.

FEJFER, JANE/FISCHER-HANSEN, TOBIAS/RATHJE, ANNETTE (Hg.): The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist (revised versions of papers presented at the international conference held in Copenhagen in September, 2001, organised by the network „the rediscovery of antiquity“, hosted by the Department of Archaeology and Ethnology of the University of Copenhagen), Kopenhagen 2003.

FENWICK, SIMON: An Outline of the History of the Royal Watercolour Society, in: DERS./GREG SMITH (Hg.), The Business of Watercolour. A Guide to the Archives of the Royal Watercolour Society. Aldershot 1997, S. 35–55.

FINBERG, ALEXANDER JOSEPH: The Life of J. M. W. Turner, Oxford 1967.

FINDLAY, RONALD/O'ROURKE, KEVIN H.: Power and Plenty. Trade, War, and the World Economy in the Second Millenium, Princeton 2009.

FINGER, KLAUS: Volkstümliche Satire der Industriellen Revolution, John Wolcot („Peter Pindar“) und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1984.

FISCHER, AXEL (Hg.): Inter vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832), Hannover 2014.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: Theater als öffentlicher Raum, in: KLAUS GERLACH (Hg.): Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Hannover 2009, S. 47–60.

FITZENREITER, DANIEL: Gemälderestauratoren in den Preussischen Schlössern, Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 3 (1999/2000), S. 130–136.

FIX, ANDREA/KÜSTER, KATHARINA (Hg.): Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museums Ludwigsburg (Kunstverein Ludwigsburg, Villa Franck, Städtisches Museum Ludwigsburg, 17. November 2002–19. Januar 2003), Heidelberg 2002.

FLECKNER, UWE: Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire, Napoleon und die Politik der Bilder, in: BÉNÉDICTE SAVOY (Hg.), Napoleon und Europa, Traum und Trauma, München 2010, S. 100–115.

FLEXNER, JAMES THOMAS: Die ersten Künstler der neuen Welt. Vier frühe amerikanische Maler, Berlin 1947.

FOUCAULT, MICHEL: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974.

FOUCAULT, MICHEL: Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling, Berlin 2010.

FOUQUET-PLÜMACHER, DORIS/KAWALETZ, LISELOTTE: Die Reimersche Gemäldesammlung. Geschichte einer großen Berliner Bildersammlung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen 38 (1996), S. 77–110.

FÖRSTER, STIG: Die mächtigen Diener der East India Company, Ursachen und Hintergründe der britischen Expansionspolitik in Südasien, 1793–1819, Stuttgart 1992.

FOX, CELINA: The Engravers Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth-Century London, in: London Journal, 2 (1976), S. 3–31.

FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt. 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992.

FOX CELINA: Einleitung. Führer durch die Metropole London, in: DIES. (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992, S. 11–20.

FRANK, CHRISTOPH: Die Gemäldesammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges, in: MICHAEL NORTH (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 117–194.

FRANKLIN, CAROLINE: Helen Maria Williams, Letters from France, Vol. 1 (Women's Travel Writing 1750–1850), London 2006.

FREITAG, EGON: „Mercure de France" und „Teutscher Merkur". Wieland als Publizist mit europäischem Anspruch, in: Die Pforte. Veröffentlichungen des Freundeskreis Goethe Nationalmuseum e.V. 9 (2008), S. 149–178.

FREIST, DAGMAR: Das „niederländische Jahrhundert“, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2012-04-26. URL: http://www.ieg-ego.eu/freistd-2012-de (Stand: 10.06.2016).

FREIST, DAGMAR (Hg.): Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung, Bielefeld 2015.

FREVERT, UTE (Hg.): Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, Göttingen 1988.

FREVERT, UTE: Vom heroischen Menschen zum „Helden des Alltags“ in: Merkur, 63 (2009) Essen 2010, S. 803–812.

FRIEDRICH, HANS-PETER: Brexit. Wir brauchen mehr Heimatliebe, http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-07/brexit-europa-eu-zukunft-hans-peter-friedrich-csu (Stand: 25.07.2016).

FRÖHLICH, GERHARD/REHBEIN, BOIKE (Hg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2009.

FRÖHLICH, GERHARD: Habitus und Hexis – Die Einverleibung der Praxisstrukturen, in: HERMANN SCHWENGEL (Hg.), Grenzenlose Gesellschaft? (29. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, 16. Österreichischer Kongress für Soziologie, 11. Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie), Freiburg im Breisgau 1998, S. 100–102.

FRÜBIS, HILDEGARD: Künstlerreisen. Das Beispiel Ägypten, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2015-12-11. URL: http://www.ieg-ego.eu/fruebish-2015-de URN: urn:nbn:de:0159-2015121108 (Stand: 13.08.2016).

FULCHER, GEORGE WILLIAM: Life of Thomas Gainsborough, London 1856.

FUNNELL, PETER: Die Londoner Kunstwelt und ihre Institutionen, in: FOX, CELINA (Hg.), Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt, 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992, S. 155–166.

FÜSSEL, MARIAN: Rang und Raum. Gesellschaftliche Kartographie und die soziale Logik des Raumes an der vormodernen Universität, in: CHRISTOPH DARTMANN/MARIAN FÜSSEL/ STEFANIE RÜTHER (Hg.), Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2004, S. 175–197.

FÜSSEL, MARIAN: Gelehrtenkultur als symbolische Praxis. Rang, Ritual und Konflikt an der Universität der frühen Neuzeit, Darmstadt 2006.

FÜSSEL, MARIAN: Die Kunst der Schwachen. Zum Begriff der „Aneignung“ in der Geschichtswissenschaft, in: Sozial.Geschichte 21/3 (2006), S. 7–28.

FÜSSEL MARIAN: Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert, München 2010.

FÜSSEL, MARIAN/NEU, TIM: *Doing Discourse*. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive, in: ACHIM LANDWEHR (Hg.), Diskursiver Wandel, Wiesbaden 2010, S. 213–235.

FÜSSEL MARIAN: Zweikämpfe des Geistes. Die Disputation als Schlüsselpraxis gelehrter Streitkultur im konfessionellen Zeitalter, in: JÜRGENS HENNING/THOMAS WELLER (Hg.), Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Beiheft 95), Göttingen 2013, S. 159–178.

FÜSSEL, MARIAN: Der Siebenjährige Krieg in Nordwestdeutschland. Kulturelle Interaktion, Kriegserfahrung und Erinnerung zwischen Reich und Empire, in: RONALD ASCH (Hg.), Hannover, Großbritannien und Europa. Erfahrungsraum Personalunion 1714–1837 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 277), Göttingen 2014, S. 289–309.

FÜSSEL, MARIAN: Art. Akademie, in: MANFRED LANDFESTER (Hg.), Der Neue Pauly, Supplemente 09, Renaissance-Humanismus, Lexikon zur Antikenrezeption, Stuttgart 2014, S. 9–14.

FÜSSEL, MARIAN: Die relationale Gesellschaft. Zur Konstitution ständischer Ordnung in der Frühen Neuzeit aus praxeologischer Perspektive, in: DAGMAR FREIST (Hg.), Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung, Bielefeld 2015, S. 291–312.

FÜSSEL, MARIAN: Waterloo 1815, München 2015.

FÜSSEL, MARIAN: Der letzte „große" König. Zur intermedialen Aneignung Friedrichs II. im langen 19. Jahrhundert, in: MICHAEL GAMPER/INGRID KLEEBERG (Hg.), Größe. Medien- und Konzeptionsgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert, Zürich 2015, S. 21–38.

GAEHTGENS, THOMAS (Hg.): Johann Joachim Winckelmann (Studien zum 18. Jahrhundert), Hamburg 1986.

GAEHTGENS, THOMAS/ICKSTADT, HEINZ (Hg.): American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art, Santa Monica, Calif. 1992.

GAEHTGENS, THOMAS/FLECKNER, UWE (Hg.): Historienmalerei. Berlin 1996.

GAEHTGENS, THOMAS: Davids Marat (1793) oder die Dilaektik des Opfers, in: ALEXANDER DEMANDT (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Frankfurt a. M. 1996, S. 222–255.

GAEHTGENS, THOMAS: Das Musée Napoleon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: SIGRUN PAAS/SABINE MERTENS (Hg.), Beutekunst unter Napoleon, die „französische Schenkung" an Mainz (Kat. Landesmuseum Mainz), Mainz am Rhein 2003, S. 178–186.

GAEHTGENS, THOMAS: Das Museum um 1800. Bildungsideal und Bauaufgabe, in: PASCAL GRIENER (Hg.), Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert (Kolloquium am 6./7. Juni 2001 in Zürich), Zürich 2004, S. 137–162.

GAEHTGENS, THOMAS: Altes Museum, Berlin. Building Prussia's first modern Museum, in: CAROLE PAUL (Hg.), The First Modern Museums of Art. The Birth of An Institution in 18th- And Early 19th Century Europe, Los Angeles 2012, S. 284–303.

GALANI, KATERINA: The Napoleonic Wars and the Disruption of Mediterranean Shipping and Trade. British, Greek and American Merchants in Livorno, in: The Historical Review Institute for Neohellenic Research 7 (2010), S. 179–198.

GALL, LOTHAR: Liberalismus und „bürgerliche Gesellschaft". Zu Charakter und Entwicklung der liberalen Bewegung in Deutschland, in: Historische Zeitschrift 220 (1975), S. 324–356.

GALL, LOTHAR: Bürgertum in Deutschland, Berlin 1989.

GAMPER, MICHAEL/KLEEBERG INGRID (Hg.): Größe. Medien- und Konzeptionsgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert, Zürich 2015.

GARBER, KLAUS/WISMANN, HEINZ/SIEBERS WINFRIED (Hg.), Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung (Frühe Neuzeit, Bd. 26–27), Tübingen 1996.

GARLICK, KENNETH: Art., Lock, William (1732–1810), Oxford Dictionary of National Biography, http://www.oxforddnb.com/view/article/16889?docPos=2 (Stand: 12.06.2014).

GARMS-CORNIDES, ELISABETH: Hofmeister auf Grand Tour, in: RAINER BABEL/WERNER PARAVICINI (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S. 255–274.

GEBHARD GUNTHER (Hg.): StreitKulturen, polemische und antagonistische Strukturen in der Geschichte und Gegenwart, Bielefeld 2008.

GEBHARDTS, PETER: „Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists", Euphorion, 77 (1983), S. 483–499.

GENNEP, ARNOLD VAN: Übergangsriten, Frankfurt a. M. 1999.

GERLACH, KLAUS (Hg.): Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Berlin 2009.

GETHMANN-SEIFERT, ANNEMARIE (Hg.): Kunst als Kulturgut, Die Bildersammlung der Brüder Boiserée, Bonn 1995.

GIBSON-WOOD, CAROL: Art. Richardson, Jonathan, the elder (1667–1745), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, online edn, Jan 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/23571 (Stand: 27.04.2016).

GIERL, MARTIN: Compilation and the Production of Knowledge in the Early German Enlightenment, in: Hans Erich Bödecker/Peter Hanns Reill/Jürgen Schlumbohm (Hg.), Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900, Göttingen 1999, S. 69–103.

GIERL, MARTIN: Geschichte und Organisation. Institutionalisierung als Kommunikationsprozess am Beispiel der Wissenschaftsakademien um 1900, Göttingen 2004.

GIERL, MARTIN: Johann Christoph Gatterer und die Grenzen historiographischer Wissenschaftlichkeit im 18. Jahrhundert, in: MARTIN MULSOW/FRANK REXROTH (Hg.), Was als Wissenschaft gelten darf. Praktiken der Grenzziehung in Gelehrtenmilieus der Vormoderne, Frankfurt a. M. 2014, S. 387–412.

GIERSBERG, HANS-JOACHIM/SANDER, HERBERT (Hg.): Friedrich II. und die Kunst (Ausstellung zum 200. Todestag, 19. Juli bis 12. Oktober 1986, Neues Palais in Sanssouci), Potsdam 1986.

GIRTIN, TOM: Doctor with Two Aunts. A Biography of Peter Pindar, London 1959.

GITTENS, DOUGLAS/BARTRAM, ANGELA/EL-BIZRI, NADAR (Hg.): Recto Verso. Redefining the Sketchbook, Farnham 2014.

GIULIANI, LUCA: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 28 (1996), S. 1–48.

GLOGNER-PILZ, PATRICK/FÖHL, PATRICK S (Hg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2011.

GOLAB, JAKOB: Art. Kunstkritik, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Stuttgart 2008, Bd.7, Sp. 341–345.

GOLDENBAUM, URSULA (Hg.): Appell an das Publikum, die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1687–1796, 2 Bd., Berlin 2004.

GOLDSTEIN, CARL: Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge 1996.

GOTTSCHLICH, EVELYN: Politness oder die Kunst, die Außenseite eines Menschen zu glätten? Die englische und deutsche Rezeption von Chesterfields Briefen, in: UWE ZIEGLER/HORST CARL (Hg.), „In unserer Liebe nicht glücklich", Kultureller Austausch zwischen Großbritannien und Deutschland 1770–1840, S. 69–90.

GRADDY, KATHRYN: Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (†1709) and Three Centuries of Art Prices, in: The Journal of Economic History, 73,3 (2013), S. 766–791.

GRAEPLER, DANIEL: „Die Kupfers sind erbärmlich" – Reproduktionen der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert, in: MANFRED LUCHTERHAND/LISA ROEMER (Hg.), Abgekupfert, Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, Petersberg 2013, S. 115–132.

GRANIER, HERMANN: Die Russen und Österreicher in Berlin im Oktober 1760, in: Hohenzollern Jahrbuch 2 (1898), S. 113–145.

GRAUER, ELISE: Die Berliner Akademie der Künste. Verfassungs- und verwaltungsrechtliche Untersuchung einer Kulturinstitution des Bundes, Berlin 2009.

GRAVE, JOHANNES: Der „ideale Kunstkörper". Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006.

GRAVE, JOHANNES: Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik, in: ANDREAS BEYER (HG.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, Klassik und Romantik, München 2006, S. 439–455.

GRAVES, ALGERNON: The Society of Artists of Great Britain, 1760–1791, The Free Society of Artists, 1761–1783, London 1907.

GRAVES, ALGERNON: The British Institution, 1806–1867. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from the Foundation of the Institution, London 1908.

GREENBLATT, STEPHEN: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare, Chicago 2005.

GRIEGER, ASTRID: Kunst und Öffentlichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: JÄGER, HANS-WOLF (Hg.), Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Göttingen 1997, S. 117–135.

GRIENER, PASCAL (Hg.), Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert (Kolloquium am 6./7. Juni 2001 in Zürich, Zürich 2004.

GROSECLOSE, BARBARA: Death, Glory, Empire: Art, in: JULIE CODELL (Hg.), Orientalism transposed. The Impact of the Colonies on British Culture, Aldershot 2000, S. 189–196.

GROSSMANN, JOACHIM: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen (1786–1850), Berlin 1994.

GRUNERT, FRANK/STIENING GIDEON (Hg.): Johann Georg Sulzer (1720–1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume (Werkprofile: Philosophen und Literaten des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 1), Berlin 2011.

HABERMAS, JÜRGEN: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962.

HABERMAS, REBEKKA: Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte 1750–1850 (Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft, Bd. 14), Göttingen 2002.

HAEFS, WILHELM/MIX, YORK-GOTHART (Hg.): Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte, Theorie, Praxis (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, Bd. 12), Göttingen 2007.

HAGELWEIDE, GERD: Publizistischer Alltag in der preußischen Provinz zur Zeit der französischen Revolution, in: HOLGER BÖNING (Hg.), Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit. Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, München 1992, S. 251–274.

HAHN, MATTHIAS: Schauplatz der Moderne. Berlin um 1800 – Ein topographischer Wegsweiser, Hannover 2009.

HALBWACHS, MAURICE: Das kulturelle Gedächtnis, Stuttgart 1967.

HALLETT, MARK: The Spectacle of Difference. Graphic Satire in the Age of Hogarth, New Haven 1999.

HALLETT, MARK: „The Business of Criticism", The Press and the Royal Academy Exhibition in Eighteenth-Century London, in: SOLKIN, DAVID (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 65–76.

HALLET, MARK: Reynolds Celebrity and the Exhibition Space, in: MARTIN POSTLE (Hg.), Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity (on the occasion of the Exhibition Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13 February–1 May 2005 and Tate Britain, London, 26 May–18 September 2005), London 2005, S. 34–47.

HAMILTON, JAMES: A Strange Business. Making Art and Money in Nineteenth-Century Britain, London 2014, S. 137–170.

HANNESEN, HANS GERHARD: Das Denkmal für Friedrich den Großen und die Akademie der Künste, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996, S. 145–148.

HÄNTZSCHEL, HILTRUD: Art. Kotzebue, August von, in: Neue deutsche Biographie, 12 (1979), S. 624-625 http://www.deutsche-biographie.de/ppn118565796.html (Stand: 30.01.2014).

HARDIE, MARTIN/TAYLOR, BASAIL: The Romantic Period. Water-Colour Painting in Britain, London 1967.

HARDIE, MARTIN/TAYLOR, BASAIL: The Victorian Period. Water-Colour Painting in Britain, London 1968.

HARGRAVES, MATTHEW: „Candidates for Fame". The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791. New Haven, Conn. 2005.

HARGRAVES, MATTHEW: Great British Watercolors. From the Paul Mellon Collection at the Yale Center for British Art. New Haven 2007.

HARGRAVES, MATTHEW: Art. Society of Artists of Great Britain (*act.* 1760–1791), in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/theme/96318 (Stand: 16.04.2015).

HARGRAVES, MATTHEW: Joseph Wright of Derby and the Society of Artists of Great Britain, in: The British Art Journal. The Research Journal of British Art Studies 11 (2010), S. 53–61.

HARRIS, BOB: Politics and the Rise of the Press. Britain and France, 1620–1800, London 1996.

HARRIS, JOHN: Art. Chambers, Sir William (1722–1796), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/5083 (Stand: 21.04.2015).

HARTMANN, RENÉ: Das Musäum Napoleon (An Fräulein Wilhelmine v. Knebel in Berlin), in: Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, hg. von BÉNÉDICTE SAVOY, Berlin 2009, S. 522–524.

HASKELL, FRANCIS/PENNY, NICHOLAS: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven 1994.

HASKELL, FRANCIS: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995.

HASKELL, FRANCIS: Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven 1980.

HASKELL, FRANCIS: Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996.

HASKELL, FRANCIS: The Ephemeral Museum, Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition, New Haven 2000.

HAUPT, HEINZ-GERHARD: Von der Französischen Revolution bis zum Ende der Julimonarchie (1789–1848), in: Ernst Hinrichs (Hg.), Geschichte Frankreichs, Stuttgart 2006.

HAUPT, KLAUS-WERNER: Johann Joachim Winckelmann, Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kunstwissenschaft, Weimar 2014.

HECKMANN, UWE: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung, München 2003.

HEEGEWALDT, WERNER: Sie wissen […] nicht liebster Herr Director, was eine Academie ist". Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode im Streit um die Akademiereform, in: ANNA SCHULTZ (Hg.), Entwurfszeichnungen von Daniel Chodowiecki und Bernhard Rode für den Gendarmenmarkt (erscheint zur Ausstellung „Turmbewohner. Entwurfszeichnungen von Chodowiecki und Rode für den Gendarmenmarkt". Alte Nationalgalerie, Berlin, 23. Januar bis 12. April 2015), Berlin 2014, S. 41–50.

HEIDRICH, JÜRGEN: Peripherie oder Zentrum? Berliner Musikgeschichte um 1809, in: AXEL FISCHER (Hg.), Inter vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832), Hannover 2014, S. 31–39.

HELLMUTH, ECKHART: Die Wiedergeburt Friedrichs des Großen und der „Tod fürs Vaterland". Zum patriotischen Selbstverständnis in Preußen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: DERS./REINHARD STAUBER (Hg.), Nationalismus vor dem Nationalismus? Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Jg.10,2 (1998), S. 23–54.

HELLMUTH, ECKHART/STAUBER, REINHARD (Hg.): Nationalismus vor dem Nationalismus? Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Jg. 10,2 (1998).

HELLWIG, KARIN: Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005.

HEMINGWAY, ANDREW/VAUGHAN, WILLIAM (Hg.): Art in the Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998.

HERMANN, HANS PETER: „Mein Arm wird stark und groß mein Muth […]". Wandlungen des deutschen Nationalismus im 18. Jahrhundert, in: HANSJÖRG BAY/KAI MERTEN (Hg.), Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen (Internationales Symposium des Gießener Graduiertenkollegs „Klassizismus und Romantik"Dezember 2003), Würzburg 2006, S. 53–78.

HERRMANN, FRANK: Who was Solly? Part 4. The Sale of the Berlin Collection, in: The Connaisseur, an Illustrated Magazine for Collectors 166,667 (1967), S. 10–18.

HERRMANN, FRANK/ROHR, ALHEIDIS VON: Edward Solly, Geschäftsmann, Kunstsammler, Kunsthändler, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 7 (1969), S. 149–159.

HERRMANN, LUKE: Art. Paul Sandby, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/24613 (Stand: 06.02.2015).

HERRMANN, LUKE: J. M. W. Turner, New York 2007.

HINRICHS, CARL: König Friedrich I. von Preußen. Die geistige und politische Bedeutung seiner Regierung, in: GERHARD OESTREICH (Hg.), Preußen als historisches Problem, Berlin 1964, S. 253–271.

HINRICHS, ERNST (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801), Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997.

HIRSCHI, CASPAR: Wettkampf der Nationen, Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005.

HOBSBAWM, ERIC: Die englische Middle Class 1780–1920, in: JÜRGEN KOCKA (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich, Bd.1, München 1988, S. 79–106.

HOCHMUTH, CHRISTIAN/RAU, SUSANNE (Hg.): Machträume der frühneuzeitlichen Stadt (Konflikte und Kultur, Bd. 13), Konstanz 2006.

HODGSON, J. E.: The Royal Academy and Its Members, 1768–1830, London 1905.

HOFFMANN, WERNER: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995.

HOFMANN, WERNER: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000.

HOLENSTEIN, ANDRÉ/STEINKE, HUBERT/STUBER, MARTIN (Hg.): Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century, Leiden 2013.

HOLERT, TOM: Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München 1998.

HOLLAND, HYACINTH: Wilhelmine von Chézy, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd.4, S. 119–122.

HOLLMER, HEIDE/MEIER, ALBERT: Kunstzeitschriften, in: ERNST FISCHER (Hg.), Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800, München 1999, S. 157–175.

HÖLSCHER, LUCIEN: Art. Öffentlichkeit, in: OTTO BRUNNER/WERNER CONZE/REINHART KOSSELLECK (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 413–467.

HÖLSCHER, LUCIEN: Die Öffentlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur öffentlichen Redens im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs- und Sozialgeschichte, in: HANS-WOLF JÄGER (Hg.), Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Göttingen 1996, S. 11–31.

HÖLSCHER, STEFFEN/SCHLITTE, SUNE ERIK (Hg.): Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure, Göttingen 2015.

HOLTZ, BÄRBEL (Hg.): Krise Reform – und Kultur. Preußen vor und nach der Katastrophe von 1806 (Forschungen zur brandenburgischen Geschichte. N.F., Beih. 11), Berlin 2010.

HÖNES, HANS CHRISTIAN: Kunst am Ursprung. Das Nachleben der Bilder und die Souveränität des Antiquars. Bielefeld 2014.

HOOCK, HOLGER: The King's Artists, the Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760–1840, Oxford 2003.

HOOCK, HOLGER (Hg.): History, Commemoration, and National Preoccupation. Trafalgar 1805–2005 (British Academy Occasional Paper, 8), Oxford 2007.

HOOCK, HOLGER: Art. Founders of the Royal Academy of Arts (*act.* 1768–1825), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, http://www.oxforddnb.com/view/theme/94593 (Stand: 20.04.2015).

HOOCK, HOLGER: Empires of Imagination. Politics, War and the Arts in the British World, 1750–1850, London 2010.

HOOCK, HOLGER: The British Military Pantheon in St. Paul's Cathedral. The State, Cultural Patriotism and the Politics of National Monuments, 1790–1820, in: MATTHEW CRASKE/RICHARD WRIGLEY (Hg.), Pantheons, Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, S. 81–105.

HOOCK, HOLGER: Struggling Against a Vulgar Prejudice, Patriotism and the Collecting of British Art at the Turn of the Nineteenth Century, in: Journal of British Studies, 49,3 (2010), S. 566–591.

HUBBARD, HESKETH: An Outline History of the Royal Society of British Artists, London 1937.

HUNDT, IRINA: Geselligkeit im Kreise von Dorothea und Friedrich Schlegel in Paris in den Jahren 1802–1804, in: HARTWIG SCHULTZ (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin 1997, S. 83–133.

HUTCHISON, SIDNEY: The Homes of the Royal Academy, London 1956.

HUTCHISON, SIDNEY: The history of the Royal Academy, 1768–1968, London 1968.

HYDE, MELISSA LEE/MILAM, JENNIFER DAWN: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe (Women and Gender in the Early Modern World), Aldershot 2003.

ILLIES, FLORIAN: Bemerkungen zur preussischen Kunstpolitik. Das Beispiel Gustav Friedrich Waagen, in: PATRICK BAHNERS/GERD ROELLECKE (Hg.), Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück, Stuttgart 2001, S. 180–189.

INWOOD, STEPHEN: A History of London, London 1998.

JACKSON, H. J.: England's Populist Pindars, in: The Electronic British Library Journal, 4 (2002), S. 1–18.

JÄGER, HANS-WOLF: Art. August Kopisch, in: Neue Deutsche Biographie, 12 (1979), S. 564–566, http://www.deutsche-biographie.de/sfz44496.html (Stand: 04.05.2016).

JÄGER, HANS-WOLF (Hg.): Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Göttingen 1997.

JÄGER, JENS: Geschichtswissenschaft, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005, S. 185–195.

JAHN, JOHANNES: Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags, Berlin 1954.

JASANOFF, MAYA: The Edge of Empire. Conquest and Collecting in the East 1750–1850, London 2005.

JASANOFF, MAYA: Collectors of Empire: Objects, Conquests and Imperial Self-Fashioning, in: Past & Present: A Journal of Historical Studies, 184 (2013), S. 109–135.

JEFFARES, NEIL: Art. Cunningham, Edward Francis, in: Dictionary of Pastellists before 1800, Online Edition, http://www.pastellists.com/ (Stand: 18.08.2014).

JENKINS, IAN: Athens Wiedergeburt in der Nähe des Pols. Athen und die Idee der Freiheit, in: FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11.1992), Recklinghausen 1992, S. 143–153.

JERVIS, SIMON: Rudolph Ackermann, in: FOX CELINA (Hg.): Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt: 1800–1840 (Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 6.6.–8.11. 1992), Recklinghausen 1992, S. 97–109.

JOACHIMIDES, ALEXIS: Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 9), München 2008.

JOACHIMSTHALER, JÜRGEN: Ortlos in Paris. Friedrich Tiecks Reisebriefe an seinen Bruder Ludwig (1797–1801), in: HELMUT PEITSCH (Hg.), Reisen um 1800, München 2012, S. 139–163.

JOHANNSEN, ROLF H.: „Schinkel's Museum", Von der Bauakademie ins wiedervereinigte Kupferstichkabinett, in: HEIN. TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG/ROLF H. JOHANNSEN (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch, Berlin 2012, S. 305–328.

JOHNSON, DOROTHY: Jacques-Louis David: New Perspectives, Newark 2006, S. 35–44.

JONES, WILLIAM R.: Art. Wolcot, John (*bap.* 1738, *d.* 1819), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/29828 (Stand: 21.01.2016).

KANT, IMMANUEL: Der Kritik der Urteilskraft erster Teil, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Darmstadt 1975.

KASE, OLIVER: Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010.

KASCHUBA, WOLFGANG: Die Nation als Körper. Zur symbolischen Konstruktion „nationaler" Alltagswelten, in: ÉTIENNE FRANÇOIS/HANNES SIEGRIST/JAKOB VOGEL (Hg.), Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich 19. und 20. Jahrhundert, Göttingen 1995, S. 291–299.

KASCHUBA, WOLFGANG: Öffentliche Kultur – Kommunikation, Deutung und Bedeutung, in: FRIEDRICH JAEGER/BURKHARD LIEBSCH (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1, Stuttgart 2004, S. 128–138.

KAUFHOLD, KARL HEINRICH: Die preußische Wirtschaft unter König Friedrich II., in: PATRICK MERZIGER (Hg.), Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation (Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag), Stuttgart 2010, S. 283–298.

KELLY, JASON: The Society of Dilettanti. Archaeology and Identity in the British Enlightenment, New Haven, Conn. 2009.

KENNEDY, DEBORAH: Art. Helen Maria Williams, http://www.oxforddnb.com/view/article/29509?docPos=1 (Stand: 20.01.2015).

KERNBAUER, EVA: Der Platz des Publikums. Kunst und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Diss. Masch., Trier 2007.

KIRCHEISEN, FRIEDRICH: Die Königin Luise in der Geschichte und Literatur. Eine systematische Zusammenstellung der über sie erschienen Einzelschriften und Zeitschriftenbeiträge, Jena 1906.

KIRCHNER, THOMAS: Den Haag, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.): „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996, S. 51.

KIRCHNER, THOMAS: Das Modell der Akademie. Die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996, S. 25–29.

KIRVES, MARTIN: Das gestochene Argument, Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie, Berlin 2012.

KITTELMANN, UDO/VERWIEBE, BIRGIT/WESENBURG, ANGELIKA (Hg.): Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, Leipzig 2011.

KLACHNER, JON: Transfiguring the Arts and Sciences. Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age, Cambridge 2013.

KLEIN, URSULA/SPARY, EMMA (Hg.), Materials and Expertise in Early Modern Europe, between Market and Laboratory, Chicago 2010.

KLINKE, HARALD: Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt, Göttingen 2011.

KLONK, CHARLOTTE: Spaces of Experience, Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven, Conn. 2009.

KLOOSTERHUIS, JÜRGEN: Der Husar aus dem Buch, Die Zietenbiographie der Frau von Blumenthal im Kontext der Pflege der Brandenburg-preußischer Militärtradition um 1800, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 52 (2001), S. 139–168.

KOCH, GERHARD (Hg.): Imhoff, Indienfahrer. Ein Reisebericht aus dem 18. Jarhhundert in Briefen und Bildern, Göttingen 2001.

KOCH, GEORG FRIEDRICH: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

KOCH, GEORG FRIEDRICH/BÖRSCH-SUPAN, HELMUT/RAVE, PAUL ORTWIN (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824, München 2006.

KOCKA, JÜRGEN: Bürgertum und Bürgerlichkeit als Problem der deutschen Geschichte vom späten 18. Zum frühen 19 Jh., in: DERS. (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987, S. 21–63.

KOCKA, JÜRGEN (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich, Bd.1, München 1988.

KOLLER, ANDREAS: Machtfeld (Champ de pouvoir), in: GERHARD FRÖHLICH/BOIKE REHBEIN (Hg.), Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2009, S. 171–172.

KOMANDER, GERHILD: Der Wandel des „Sehepuncktes". Die Geschichte Brandenburg-Preussens in der Graphik von 1648–1810, Münster 1995.

KORFF, GOTTFRIED/ROTH, MARTIN (Hg.): Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. M. 1990.

KORFF, GOTTFRIED: Zur Eigenart der Museumsdinge, in: DERS. (Hg.), Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln 2002, S. 140–145.

KOSELLECK, REINHART: Preussen zwischen Reform und Revolution. Allg. Landrecht, Verwaltung u. soziale Bewegung von 1791 bis 1848 (Industrielle Welt, Bd. 7), Stuttgart 1975.

KOSELLECK, REINHART: Das Achtzehnte Jahrhundert als der Beginn der Neuzeit, in: DERS./REINHART HERZOG (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (Kolloquium der Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik, Bd. 12), München 1987.

KOŠENINA, ALEXANDRA (Hg.): Johann Jakob Engel (1741–1802), Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter (Kolloquium zu Johann Jakob Engels 200. Todestag am 28. Juni 2002), Hannover 2005.

KRATZ-KESSEMEIER, KRISTINA (Hg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750–1950, Berlin 2010.

KRECKEL, REINHARD: Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit, Frankfurt a. M. 1997.

KRUMEICH, GERD/BRANDT, SUSANNE (Hg.): Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung, Köln 2003.

KULTZEN, ROLF: Art. Otto Mündler, in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S. 528, http://www.deutsche-biographie.de/pnd119392038.html (Stand: 02.03.2016).

KULTERMANN, UDO: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1996.

KUNISCH, JOHANNES: Funktion und Ausbau der kurfürstlich-königlichen Residenzen in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus, in: AUGUST BUCK (Hg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 3, Hamburg 1981, S. 735–744.

KUNISCH, JOHANNES: Friedrich der Grosse. Der König und seine Zeit, München 2004.

KUNZE, MAX (Hg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität (Gesamtkatalog der Ausstellungen in Halle, Stendal und Wörlitz), Ruhpolding 2005.

KURBJUHN, CHARLOTTE: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014.

KÜSTER, KATHARINA: Der Auftraggeberkreis von Anna Dorothea Therbusch, in: ANDREA FIX/KATHARINA KÜSTER (Hg.), Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museums Ludwigsburg …; Kunstverein Ludwigsburg, Villa Franck, Städtisches Museum Ludwigsburg, 17. November 2002–19. Januar 2003), Heidelberg 2002, S. 26–30.

KÜSTER-HEISE, KATHARINA: Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721–1782. Eine Malerin der Aufklärung. Leben und Werk. Heidelberg 2008.

LACHER, REIMAR: Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie, in: STEFAN WEPPELMANN (Hg.), Geschichte auf Gold. Bildererzählungen in der frühen italienischen Malerei, Berlin 2005, S. 18–25.

LAKE, PETER/PINCUS, STEVEN: The Politics of the Public Sphere in Early Modern England, Manchester 2007.

LAMB, WALTER: The Royal Academy. A Short History of its Foundation and Development to the Present Day, London 1935.

LAMBERT, ANDREW: The Glory of England, Nelson, Trafalgar and the Meaning of Victory, in: The Great circle, 28 (2006), S. 3–12.

LANDWEHR, ACHIM: Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer neuen Kulturgeschichte des Politischen, in: Archiv für Kulturgeschichte 85 (2003), S. 71–117.

LAQUEUR, THOMAS WALTER: The Work of the Dead. A Cultural History of Mortal Remains, Princeton 2015.

LASLETT, PETER: The Face to Face Society, in: DERS. (Hg.): Philosophy, Politics and Society, Oxford 1967, S. 157–187.

LATOUR, BRUNO: Science in Action. How to Follow Scientists and Enigneers through Society, Cambridge 1987.

LAUREYS, MARC (Hg.): Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive (Super alta perennis, 10), Göttingen 2010.

LEIBETSEDER, MATHIS: Kavalierstour – Bildungsreise – Grand Tour. Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LEIBNIZ-INSTITUT FÜR EUROPÄISCHE GESCHICHTE (IEG), Mainz 2013-08-14. URL: http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de (Stand: 04.02.2015).

LEHMANN, ERNST Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932.

LEONHARD, JÖRN: Grundbegriffe und Sattelzeiten – Languages and Discourses: Europäische und anglo-amerikanische Deutungen des Verhältnisses von Sprache und Geschichte, in: REBEKKA HABERMAS/REBEKKA VON MALLINCKRODT (Hg.), Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2002, S. 71–86.

LEPSIUS, RAINER: Interessen, Ideen und Institutionen, Opladen 1990.

LESLIE, GEORGE DUNLOP: The Inner Life of the Royal Academy. With an Account of Its Schools and Exhibitions Principally in the Reign of Queen Victoria, London 1914.

LEVEY, MICHAEL: Sir Thomas Lawrence, New Haven, Conn. 2005.

LEVINE, JOSEPH: Streit in der Gelehrtenrepublik, in: KAI BREMER/CARLOS SPOERHASE (Hg.), Gelehrte Polemik. Interkulturelle Konfliktverschärfungen um 1700, Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit, 15 (2011), S. 125–145.

LINNELL, JOHN: The Royal Academy. A National Institution, London 1869.

LIPPINCOTT, LOUISE: Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond, New Haven 1983.

LIVESEY, JAMES: Art. Arthur O'Connor, in: http://www.oxforddnb.com/view/article/20509?docPos=1 (Stand: 19.12.2014).

LOCKER, TOBIAS: Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam, in: BÉNÉDICTE SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst. Mainz am Rhein 2006, S. 217–238.

LORENZ, ANGELIKA: Italien. Teil 2: Sehnsuchtsorte nordeuropäischer Künstler vom 16. bis 19. Jahrhundert, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 95–100.

LÖW, MARTINA: Die topologischen Dimensionen der Kultur, in: FRIEDRICH JAEGER/BURKHARD LIEBSCH (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften Bd. 1, Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart 2004.

LUHMANN, NIKLAS: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1999.

LÜSEBRINK, HANS-JÜRGEN/REICHARDT, ROLF (Hg.): Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770–1815 (Transfer. Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9), Leipzig 1997.

LÜSEBRINCK, HANS-JÜRGEN: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer, Stuttgart 2008.

MACGREGOR, NEIL: Passavant and Lady Eastlake: Art History, Friendship and Romance, in: HILDEGARD BAUEREISEN/MARTIN SONNABEND (Hg.), Correspondances, Festschrift für Margret Stuffmann zum 24 Nov. 1996, Mainz 1996, S. 166–174.

MAI, EKKEHARD: Kunstakademie, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 7, Stuttgart 2008, Sp. 315–321.

MAI, EKKEHARD: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010.

MANDLER, PETER: PETER MANDLER, Art in Cool Climate. The Cultural Policy of the British State in European Context, in: TIM BLANNING/HAGEN SCHULZE (Hg.), Unity and Diversity in European Culture, Oxford 2008, S. 101–120.

MANN, MICHAEL: Geschichte Indiens vom 18. zum 21. Jahrhundert, Paderborn 2005.

MARKEL, STEPHEN/ GUDE, TUSHARA BINDU/MUZAFFAR, ALAM (Hg.): India's Fabled City. The Art of Courtly Lucknow (Kat. Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles 2010.

MARKEL, STEPHEN: The Dynastic History of Lucknow, in: DERS./ TUSHARA BINDU GUDE/ ALAM MUZAFFAR (Hg.): India's Fabled City. The Art of Courtly Lucknow (Kat. Ausstellung Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles 2010, S. 14–23.

MARTIN, GREGORY (Hg.): Catalogue of the Flemish School. circa 1600–circa 1900 (National Gallery Catalogues), London 1970.

MARX, BARBARA (Hg.): Sammeln als Institution. Von der Fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006.

MATHIAS, PETER: The First Industrial Nation. An Economic History of Britain, 1700-1914, London 1969.

MAURA, HENRY A: The Making of Elite Culture, in: H. T. DICKINSON (Hg.), A Companion to 18c Britain Oxford 2002, S. 311–328.

MAURER, MICHAEL: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London). Göttingen 1987.

MAURER, MICHAEL: Sehnsucht. Zur Archäologie eines Reisemotivs, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 19–23.

MAURICE, FLORIAN: Identität und Immersion. Neue Erlebnisräume in Berlin um 1800, in: CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800, Hannover 2008, S. 15–34.

MEIERHOFER, CHRISTIAN: Hohe Kunst und Zeitungswaren, Kleists journalistische Unternehmen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 131,2 (2012), S. 161–190.

MEIJERS, DEBORA/WEIGMANN, ROSI: Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780 (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995.

MEINERS, ANTONIA: Berlin und Potsdam zur Zeit Friedrich des Großen, Berlin 2011.

MELVILLE, GERT (Hg.): Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart, Köln 2001.

MERGEL, THOMAS: Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren. Für Hans-Ulrich Wehler zum 70. Geburtstag, in: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 515–538.

MERGEL, THOMAS: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: Geschichte und Gesellschaft, Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 28 (2002), S. 574–606.

MERGEL, THOMAS: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: SILVIA SERENA TSCHOPP (Hg.), Kulturgeschichte (Basistexte Geschichte, 3), Stuttgart 2008, S. 205–234.

MERGEL, THOMAS: Kulturgeschichte der Politik, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22.10.2012; https://docupedia.de/zg/Kulturgeschichte_der_Politik_Version_2.0_Thomas_Mergel/Text# (Stand:27.06.2016).

MERZIGER, PATRICK (Hg.): Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation (Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag), Stuttgart 2010.

MEYER, ARLINE: Parnassus from the Foothills. The Royal Academy Viewed by Thomas Rowlandson and John Wolcot (Peter Pindar), in: The British Art Journal. The Research Journal of British Art Studies, 3 (2003), S. 32–43.

MEYER, JÖRG: Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue Werk und Wirkung, Frankfurt a. M. 2005.

MITCHELL, WILLIAM J. T: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994.

MIX, YORK-GOTHART: Zensur im 18. Jahrhundert. Prämissen und Probleme der Forschung, in: WILHELM HAEFS/YORK-GOTHART MIX (Hg.), Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte, Theorie, Praxis (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa, Bd. 12), Göttingen 2007.

MCCONNELL, ANITA: Art. Beckford, William Thomas (1760–1844), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2009 in: http://www.oxforddnb.com/view/article/1905?docPos=3 (Stand: 10.10.2014).

MC NAIRN, ALAN: Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century, Liverpool 1997.

MICHAELIS, RAINER: Friedrich der Große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki, in: Friedrich 300 – Friedrich und die historische Größe; http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/michaelis_chodowiecki (Stand: 17.06.2015).

MIDDELL, MATTHIAS/GREILING, WERNER: Frankreich-Berichterstattung in deutschen Zeitungen: Kursachsen und Thüringen zur Zeit der Französischen Revolution, in: HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK/ROLF REICHARDT (Hg.), Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770–1815 (Transfer. Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9), Leipzig 1997, S. 197–237.

MIDDELL, KATHARINA: Eine „Zeitschrift, die eingreifen soll". Bertuchs Journale, in: WOLFGANG CILLEßEN/ROLF REICHARDT/CHRISTIAN DEULING (Hg.), Napoleons neue Kleider, Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006, S. 67–93.

MIECK, ILJA (Hg.): Soziale Schichtung und soziale Mobilität in der Gesellschaft Alteuropas. Berlin 1984.

MIECK, ILJA: Von der Reformzeit zur Revolution (1806–1847), in: WOLFGANG RIBBE (Hg.), Geschichte Berlins, erster Band. Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung München 1988, S. 407–602.

MIECK, ILJA: Preußen von 1807 bis 1850. Reformen, Restauration und Revolution, in: OTTO BÜSCH (Hg.), Handbuch der Preussischen Geschichte, Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Bd. 2, Berlin 1992, S. 3–292.

MIECK, ILJA: Große Themen der preußischen Geschichte. I. Preußen und Westeuropa, in: WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.), Handbuch der preußischen Geschichte, Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Bd. 1, Berlin 2009, S. 411–851.

MIEGROET, HANS J. VAN/ MARCHI, NEIL DE (Hg.): Mapping Markets for Paintings in Europe. 1450–1750 (Studies in European Urban History (1100–1800), 6), Turnhout 2006.

MILES, MARGARET MELANIE: Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate About Cultural Property, Cambridge 2009.

MINGES, KLAUS: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit (Museen, Geschichte und Gegenwart), Münster 1998.

MITCHELL, LESLIE: Charles James Fox, New York 1992.

MITCHELL, LESLIE: Art. Charles James Fox, http://www.oxforddnb.com/view/article/10024?docPos=1 (Stand 20.01.2015);

MORI, JENNIFER: William Pitt and the French Revolution. 1785–1795, Edinburgh 1997.

MOORBY, NICOLA: „Funeral of Sir Thomas Lawrence: A Sketch from Memory exhibited 1830 by Joseph Mallord William Turner", catalogue entry, May 2011, in: DAVID BLAYNEY BROWN (Hg.), J. M. W. Turner: Sketch-books, Drawings and Watercolours, Tate Research Publication, December 2012, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-funeral-of-sir-thomas-lawrence-a-sketch-from-memory-r1133879 (Stand: 22.06.2016).

MÜLLER, HANS: Die königliche Akademie der Künste zu Berlin, 1696 bis 1896, Berlin 1896.

MÜLLER, HANS PETER: Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung, Berlin 2014.

MÜLLER, URS: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des ancients et des modernes (Transfer, 24,1), Leipzig 2005.

MYRONE, MARTIN: Art. St Martin's Lane Academy (*act.* 1735–1767), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press. http://www.oxforddnb.com/view/theme/96317 (Stand: 10.04.2015).

MYRONE, MARTIN: Art. John Boydell, engravers (*act.* 1760–1804), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2013 http://www.oxforddnb.com/view/article/65008 (Stand: 27.04.2016).

NECHTMAN, TILLMAN: Nabobs. Empire and Identity in Eighteenth-Century Britain, Cambridge, New York 2010.

NERLICH, FRANCE/SAVOY, BÉNÉDICTE/BERTINET, ARNAUD (Hg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Berlin 2013.

NEUGEBAUER, WOLFGANG: Residenz – Verwaltung – Repräsentation. Das Berliner Schloß und seine historischen Funktionen vom 15. bis 20. Jahrhundert (Kleine Schriften der historischen Kommission Berlin, Heft 1), Potsdam 1999.

NEUGEBAUER, WOLFGANG (Hg.): Handbuch der preußischen Geschichte, Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Bd. 1, Berlin 2009.

NICOLSON, ADAM: Men of Honour. Trafalgar and the Making of the English Hero, London 2005.

NIPPERDEY, THOMAS: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, Bd. 206,3 (1968), S. 529–585.

NIPPERDEY, THOMAS: Wie das Bürgertum die Moderne fand, Stuttgart 2007.

NOACK, FRIEDRICH: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Berlin 1927.

NORTH, MICHAEL (Hg.): Economic History and the Arts, Köln 1996.

NORTH, MICHAEL/ORMROD, DAVID (Hg.): Art Markets in Europe, 1400–1800, Aldershot, Brookfield 1998.

NORTH, MICHAEL (Hg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18 Jahrhundert, Berlin 2002.

NORTH, MICHAEL: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklrärung, Köln 2003.

OBENHAUS, HERBERT: Anfänge des Parlamentarismus in Preußen bis 1848, Düsseldorf 1984.

O'BRIEN, DAVID: Propaganda and the Republic of the Arts in Antoine-Jean Gross Napoleon Visiting the Battlefield of Eylau the Morning after the Battle, in: French Historical Studies 26 (2003), S. 281–314.

OCÓN FERNÁNDEZ, MARÍA: „Was du ererbt von deinen Vätern …". Konzepte bürgerlicher Baukunst um 1800, in: CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800, (Ergebnisse zweier Tagungen […], die 2002 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet wurden […] „Schöner Wohnen im schönen Staat", … und Die „Königsstadt". Berliner urbane Topographie um 1800), Hannover 2008, S. 229–256.

OEHLER, JOHANNA: „You Cannot Rise in the World Without Forming Connections". Philip Stanhopes Grand Tour als Einführung in die Kommunikationsnetzwerke Europas, in: STEFFEN HÖLSCHER/SUNE ERIK SCHLITTE (Hg.), Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure, Göttingen 2015, S. 337–395.

OESTERLE, GÜNTHER: 3. Tag: Paris, Einführendes Referat, in: CONRAD WIEDEMANN (Hg.): Rom – Paris – London, Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen, ein Symposium, Stuttgart 1988, S. 345–360.

OESTERLE, GÜNTER: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik, in: GERHARD NEUMANN/GÜNTER OESTERLE (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, S. 27–58.

OLSEN, KIRSTIN V.: Daily Life in 18th-Century England. Westport, Conn. 1999.

OSTERHAMMEL, JÜRGEN: Über die Periodisierung der neueren Geschichte (Vortrag in der Geschichtswissenschaftlichen Klasse am 29. November 2002), in: Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, 10 (2006), S. 45–64.

OSTERKAMP, ERNST: Johann Joachim Winckelmanns „Heftigkeit im Reden und Richten". Zur Funktion der Polemik in Leben und Werk des Archäologen, in: JENS BISKY (Hg.), Ernst Osterkamp, „Der Kraft spielende Übung". Studien zur Formgeschichte der Künste seit der Aufklärung, Göttingen 2010, S. 70–97.

OWEN, FELICITY/BROWN, DAVID BLAYNEY: Collector of Genius. A Life of Sir George Beaumont, New Haven 1988.

PAAS, SIGRUN/MERTENS, SABINE (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung" an Mainz 1803 (Ausstellung im Landesmuseum Mainz, 25. Oktober 2003–14. März 2004). Mainz 2003.

PAGE, JOHN R./BAYER, THOMAS M.: The Development of the Art Market in England (Financial History), London 2011.

PALEY, MORTON: The Apocalyptic Sublime, New Haven 1986.

PASKINS, MATTHEW: The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce and the Material Public Sphere, 1754–1766, in: ILEANA BAIRD (Hg.), Social Networks in the Long Eighteenth Century. Clubs, Literary Salons, Textual Coteries, Newcastle Upon Tyne 2014, S. 77–95.

PAT, ROGERS: Art. Johnson, Samuel (1709–1784), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; http://www.oxforddnb.com/view/article/14918 (Stand: 06.02.2015).

PAULSON, RONALD: Art and Politics, 1750–1764, Cambridge 1993.

PEITSCH, HELMUT (Hg.): Reisen um 1800, München 2012.

PELZER, ERICH: Waterloo (18. Juni 1815). Schlachtenmythos und Erinnerungssymbolik, in: GERD KRUMEICH/SUSANNE BRANDT (Hg.), Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung, Köln 2003, S. 143–164.

PELZ, LUCY: Art. Michael Bryan, in: http://www.oxforddnb.com/view/article/3793?docPos=1 (Stand: 09.10.2014).

PENNY, NICHOLAS: Richard Payne Knight, A Brief Life, in: MICHAEL CLARKE/NICHOLAS PENNY (Hg.), The Arrogant Connoisseur. Richard Payne Knight (1751–1824) (essays on Richard Payne Knight together with a catalogue of works exhibited at the Whitworth Art Gallery), Manchester 1982, S. 1–18.

PENNY, NICHOLAS: National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Paintings, Volume II, Venice 1540–1600, London 2008.

PENZEL, JOACHIM: Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914, Berlin 2007.

PERRY, GILLIAN: Art and Its Histories (Art and Its Histories, Book 3), New Haven 1999.

PETERS, SIBYLLE: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

PETHERBRIDGE, DEANNA: Some Thoughts on Flaxman and the Engraved Outlines, in: Print Quarterly, 4 (2011), S. 385–391.

PEVSNER, NIKOLAUS: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

PFOTENHAUER, HELMUT: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: GOTTFRIED BOEHM/HELMUT PFOTENHAUER (Hg.), Beschreibungskunst, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 313–330.

PLAGEMANN, VOLKER Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967.

PLAGEMANN, VOLKER: Von der Pilgerfahrt zur Reise ins Licht. Künstlerreisen nach Italien, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 36–44.

PLANERT, UTE: Wann beginnt der „moderne" deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit, in: JÖRG ECHTERNKAMP/SVEN OLIVER MÜLLER (Hg.), Die Politik der Nation. Deutsche Nationalismus in Krieg und Krisen 1760–1960, München 2002, S. 25–59.

PLANERT, UTE/BLACKBABY FRANK (Hg.): Napoleon's Empire. Europeans Politics in Global Perspective, New York 2016.

PLUMPE, WERNER: Wirtschaftskrisen. Geschichte und Gegenwart, München 2010.

POCOCK, TOM: Horatio Nelson, London 1994.

POINTON, MARCIA: „Portrait! Portrait!! Portrait!!!", in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 93–110.

POMEROY, JORDANA: The Orléans Collection. Its Impact on the British Art World, in: Apollo 145,420 (1997), S. 26–31.

POMIAN, KRZYSZTOF: Der Ursprung des Museums, vom Sammeln, Berlin 1988.

POMIAN, KRZYSZTOF: Museum und kulturelles Erbe, in: GOTTFRIED KORFF/MARTIN ROTH (Hg.), Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt 1990, S. 41–64.

POMIAN, KRYSZTOF: Sammlungen – eine historische Typologie, in: ANDREAS GROTE (Hg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450 bis 1800 (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10) Opladen 1994, S. 107–126.

POMMIER, ÉDOUARD: L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution Française, Paris 1991.

PORTER, ROY: English Society in the Eighteenth Century, London 1990.

PORTER, ROY: London. A Social History, Cambridge, Mass 1995.

POSTLE, MARTIN: The Saint Matin's Lane Academy. True and False Records, in: Apollo, 134 (1991), S. 33–38.

POSTLE, MARTIN (Hg.): Joshua Reynolds. The Creation of a Celebrity (Kat. Palazzo dei Diamanti, Tate Britain), London 2005.

POSTLE, MARTIN: Art. Sir Joshua Reynolds, (1723–1792), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2015 http://www.oxforddnb.com/view/article/23429 (Stand: 21.04.2016).

POTIN, YANN: Kunstbeute und Archivraub. Einige Überlegungen zur napoleonischen Konfiszierung von Kulturgütern in Europa, in: BÉNÉDICTE SAVOY/YANN POTIN (Hg.), Napoleon und Europa. Traum und Trauma. München 2010.

PROCHNO, RENATE: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst, Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkung, Berlin 2006.

PULLAN, ANN: Public Goods or Private Interests? The British Institution in Early Nineteenth Century, in: ANDREW HEMINGWAY/WILLIAM VAUGHAN (Hg.), Art in Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998, S. 27–44.

PYE, JOHN: Patronage of British Art, London 1845.

QUILLEY, GEOFF: Empire to Nation. Art, History and the Visualization of Maritime Britain, 1768-1829. New Haven, Conn. 2011.

RAU, SUSANNE/SCHWERHOFF, GERD: Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes, in: DIES. (Hg.), Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Norm und Struktur, Bd. 21). Köln 2004, S. 11–52.

RAVE, PAUL ORTWIN: Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670–1870. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: der Bär von Berlin, 8 (1959), S. 7–32.

RAVE, PAUL ORTWIN: Urkunden zur Gründung des Schinkel-Museums, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 56 (1935), S. 234–249.

RECKWITZ, ANDREAS: Die Erfindung der Kreativität, Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2013.

RECKWITZ, ANDREAS: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld 2016.

REHBERG, KARL-SIEGBERT: Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht, in: GERT MELVILLE (Hg.), Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart, Köln 2001, S. 3–49.

REHBERG, KARL-SIEGBERT: Schatzhaus, Wissensverkörperung und Ewigkeitsort. Eigenwelten des Sammelns aus institutionsanalytischer Perspektive, in: BARBARA MARX (Hg.) Sammeln als Institution. Von der Fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006, S. XI–XXXI.

REICHARDT, ROLF: Die Französische Revolution als europäisches Medienereignis, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), http://www.ieg-ego.eu/reichardtr-2010-de (Stand: 04.03.2015).

REINHARD, WOLFGANG: Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2000.

REINHARD, WOLFGANG: Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie, München 2004.

REINHARD, WOLFGANG: Historische Wirtschaftsanthropologie, Einführung, in: DERS./JUSTIN STAGL (Hg.), Menschen und Märkte. Studien zur historischen Wirtschaftsanthropologie (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e. V./Institut für Historische Anthropologie), Wien 2007, S. 3–11.

REITLINGER, GERALD: The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1969. The Economics of Taste, Vol. I, London 1961.

REITTERER, THEODOR: Leben und Werke Peter Pindars (Dr. John Wolcot) (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 11), Wien 1900.

REMINGTON, V.: Art. Ozias Humphry, (1742–1810), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Oct 2007, http://www.oxforddnb.com/view/article/14165 (Stand: 28.05.2016).

REUTHER, HANS: Art. Knobelsdorff, Georg Wenceslaus, von, in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 191–193, www.deutsche-biographie.de/ppn118563734.html (Stand: 29.05.2015).

REUTHER, SILKE (Hg.): Georg Ernst Harzen. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2), Berlin 2011.

RIBBE, WOLFGANG: Berlin als brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Preußens und des Reichs, in: WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.): Handbuch der preußischen Geschichte, Bd. 1, Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Berlin 2009, S. 933–1123.

RIBBE, WOLFGANG/KLOOSTERHUIS, JÜRGEN (Hg.): Schloss, Macht und Kultur. Entwicklung und Funktion brandenburg-preußischer Residenzen, Berlin 2012.

RIEMANN, GOTTFRIED: Das „Schinkelsche Museum", Schicksal eines Nachlasses, in: Museums Journal, 6/4 (1992), S. 15–20.

RITTER, DOROTHEE: Art. Christian Bernhardt Rode, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 690–691; URL: http://www.deutsche-biographie.de/ppn11896710X.html (Stand: 17.06.2015).

ROBERTS, WARREN: Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists. The Public, the Populace, and Images of the French Revolution, Albany 2000.

ROBERT, JÖRG: „Rettung des Virgils", Nachahmungspoetik und Paragone in Lessings Laokoon, in: DERS./FRIEDRICH VOLLHARDT (Hg.), Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin 2013, S. 201–216.

ROECK, BERND: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit, Göttingen 2004.

ROGET, JOHN LEWIS: A History of the „Old Water-Colour" Society Now the Royal Society of Painters in Water Colours with Biogr. Notices of its Older and of all Deceased Members and Associates. Preceded by an Account of Engl. Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century, London 1891.

ROSENBAUM, ALEXANDER: Der Amateur als Künstler, Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin 2010.

ROTERS, EBERHARD: Die Nationalgalerie und ihre Stifter. Mäzenatentum und staatliche Förderung in Dialog und Widerspruch, in: GÜNTER BRAUN/WALDTRAUT BRAUN (Hg.), Mäzentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen, Berlin 1993, S. 73–98.

SANDBY, WILLIAM: The History of the Royal Academy of Arts. From its Foundation in 1768 to the Present Time, with Biographical Notices of all the Members, 2 Bd., London 1862.

SAUMAREZ SMITH, CHARLES: The Institutionalisation of Art in the Early Victorian England, in: Transactions of the Royal Historical Society 20 (2010), S. 113–125.

SAUNDERS, ANN: St. Paul's. The Story of the Cathedral, London 2001.

SAURE, FELIX: „… das ganze Reich der Ideen". Karl Friedrich Schinkels Geschichtsphilosophie zwischen Wilhelm von Humboldts Antikenbild und Fichtes Freiheitsmetaphysik, in: Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften 10 (2006), S. 307–324.

SAVOY, BÉNÉDICTE: Über die Pariser Kunstlandschaft um 1800, in: WOLFGANG CILLEßEN (Hg.), Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar (anlässlich der Ausstellung „Napoleons Neue Kleider – Pariser und Londoner Karikaturen im Klassischen Weimar“, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 20. Oktober 2006 bis 7. Januar 2007), Berlin 2006, S. 130–144.

SAVOY, BÉNÉDICTE: Über die Pariser Kunstlandschaft um 1800, in: WOLFGANG CILLEßEN/ROLF REICHARDT/CHRISTIAN DEULING (Hg.), Napoleons neue Kleider, Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006, S. 131–144.

SAVOY, BÉNÉDICTE: Vorwort, in: DIES. (Hg.), Helmina von Chézy, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I., Berlin 2009, S. IX–XXIII.

SAVOY, BÉNÉDICTE: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien 2011.

SAVOY, BÉNÉDICTE: Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert, in: DIES. (Hg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, Mainz am Rhein 2006, S. 9–27.

SCHAFF, BARBARA: Reisende Forscher – Forschende Reisende. Unterwegs im 18. und 19. Jahrhundert, in: Georgia Augusta, 9 (2014), S. 6–14.

SCHELLHAS, WALTER: Art. Heynitz, Friedrich Anton von, in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 96–98, www.deutsche-biographie.de/ppn118550756.html (Stand: 10.06.2015).

SCHEPKOWSKI, NINA: Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin 2009.

SCHLITTE, SUNE ERIK: Beyond the Image. Practices of Caricature in the Artistic Field, in: ANORTHE KREMERS/ELISABETH REICH (Hg.), Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714–1837), Göttingen 2014, S. 183–196.

SCHLITTE, SUNE: Die Kunst und der Krieg im späten 18. Jahrhundert. Die Visualisierung kolonialer Helden im Anglo-Maisur-Krieg (1790–1799), in: Zeitschrift des Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 2 (2013), S. 73–110.

SCHLITTE, SUNE ERIK: Die Kunst der Klassifikation. Zur symbolischen Praxis der künstlerischen Öffentlichkeit in London und Berlin im langen 18. Jahrhundert, in: STEFFEN HÖLSCHER/SUNE SCHLITTE (Hg.), Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure, Göttingen 2014, S. 207–228.

SCHLÖGL, RUDOLF: Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz im rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, in: HANS-ULRICH THAMER (Hg.), Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für Vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen), Köln 2002, S. 125–157.

SCHLÖGL, RUDOLF: Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit, in: Geschichte und Gesellschaft, Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 34 (2008), S. 155–224.

SCHLÖGL, RUDOLF: Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750-1850, Franfurt am Main 2013.

SCHMALE, WOLFGANG: Um 1789. Zeit der Umbrüche, in: ANETTE VÖLKER-RASOR (Hg.), Frühe Neuzeit, München 2000, S. 53–68.

SCHMALE, WOLFGANG: Art. Öffentlichkeit, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 9, Stuttgart 2009, Sp. 358–362.

SCHMELZER, HANS-JÜRGEN: Heinrich von Kleist. Deutschlands unglücklichster Dichter. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk, Stuttgart 2011.

SCHMIDT, JOCHEN: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945, Teil 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1985.

SCHMIDT, THOMAS E.: Ein Schloss für die Alles-richtig-Macher, in: Zeit 2 (2016), http://www.zeit.de/2016/02/humboldt-forum-berlin-stadtschloss-kulturpolitik (Stand: 21.07.2016).

SCHNEIDER, NORBERT: Kunst und Gesellschaft. Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: HANS BELTING (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einfürhung, Berlin 1988, S. 305–331.

SCHNEIDER, NORBERT: Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln 2010.

SCHOEPS, JULIUS (Hg.): Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin 2012.

SCHOEPS, JULIUS: Berlin wird Weltstadt. Zwischen Jahrhundertwende und Reichsgründung, in: DERS. (Hg.), Berlin. Geschichte einer Stadt, Berlin-Brandenburg 2012, S. 54–83.

SCHORN-SCHÜTTE, LUISE: Königin Luise. Leben und Legende, München 2003.

SCHRAMM, MANUEL: Konsumgeschichte, in: FRANK BÖSCH/CHRISTINE BARTLITZ (Hg.), Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 239–262.

SCHRÖER, CHRISTINA: Republik im Experiment. Symbolische Politik im revolutionären Frankreich (1792–1799) (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst), Köln 2014.

SCHRYEN, ANNETTE: Die k. k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien, in: BENEDICTE SAVOY (Hg.), Tempel der Kunst, die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz am Rhein 2006, S. 279–307.

SCHULZE, WINFRIED: Die ständische Gesellschaft des 16./17. Jahrhunderts als Problem von Statik und Dynamik, in: DERS. (Hg.), Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität (Schriften des Historischen Kollegs München, Kolloquien 12), München 1988, S. 1–17.

SCHULZE, WINFRIED (Hg.), Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, München 1988.

SCHWARTZ, EMMANUEL: Satire Unmasked by Reading; in: ELIZABETH C. MANSFIELD (Hg.), Seeing Satire in the Eighteenth Century, Oxford 2013, S. 15–39.

SCHWEMANN, AUGUST: Friedrich Anton Frh. v. Heinitz, in: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie, 12 (1922), S. 159–172.

SCOTT, H. M./SIMMS, BRENDAN (Hg.), Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century.Cambridge, New York 2007.

SEDLARZ, CLAUDIA: Die Reform der Berliner Kunstakademie und die „spezielle Direction" Friedrich Rehbergs in Rom, in: IWAN D'APRILE/MARTIN DISSELKAMP/CLAUDIA SEDLARZ (Hg.), Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik" (1786–1815) (Berliner Klassik; 10), Hannover 2005, S. 245–267.

SEDLARZ, CLAUDIA: Die Königsstadt. Berliner urbane Räume um 1800, Hannover 2008.

SEDLARZ, CLAUDIA: Unter den Linden Nr. 38. Das Akademiegebäude und seine Nutzung, in: BÄRBEL HOLTZ/WOLFGANG NEUGEBAUER (Hg.), Kennen Sie Preußen – wirklich? Das Zentrum Preußen-Berlin stellt sich vor (Im Auftrag der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), Berlin 2009, S. 123–153.

SEDLARZ, CLAUDIA: Rom sehen und darüber reden. Karl Philipp Moritz' Italienreise und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses, Hannover 2010.

SEDLARZ, CLAUDIA: Gelehrte und Künstler und gelehrte Künstler an der Berliner Kunstakademie, in: ANNE BAILLOT (Hg.), Netzwerke des Wissens. Das intellektuelle Berlin um 1800, Berlin 2011, S. 245–277.

SEDLARZ, CLAUDIA: Die Gipssammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: NELE SCHRÖDER/LORENZ WINKLER-HORAČEK (Hg.), … von gestern bis morgen … Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), Leidorf 2012, S. 29–50.

SEDLARZ, CLAUDIA: Der runde Saal. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft an der Berliner Akademie um 1800, in: Die Akademie am Gendarmenmarkt. BBAW-Jahresmagazin (2012/13), S. 33–37.

SEIGEL, JERROLD: Modernity and Bourgeois Life Society, Politics, and Culture in England, France and Germany since 1750, Cambridge 2012.

SELIG, GERO: Eine Auktion der „entbehrlichen Kunstsachen" durch die Berliner Akademie im Jahr 1800, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlin 46 (1997), S. 27–40.

SEMBDNER, HELMUT: Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists. Ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939.

SHEEHAN, JAMES: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.

SHEEHAN, JAMES: Introduction: Culture and Power during the Long Eighteenth Century, in: HAMISH SCOTT/BRENDAN SIMMS (Hg.), Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century, New York 2007, S. 1–13.

SHIMAMURA, ARTHUR/PALMER, STEPHEN (Hg.): Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience, New York 2012.

SICHTERMANN, HELLMUT: Winckelmann in Italien, in: THOMAS GAEHTGENS (Hg.), Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768, Hamburg 1986, S. 121–160.

SIEBENEICKER, ARNULF: Offizianten und Ouvriers. Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheutsgeschirr-Manufaktur in Berlin 1763–1880, Berlin 2001.

SIEGRIST, HANNES: Bürgerliche Berufe. Die Professionen und das Bürgertum, in: DERS. (Hg.), Bürgerliche Berufe, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 11–48.

SIEGRIST, HANNES/KAEBLE, HARTMUT/KOCKA, JÜRGEN (Hg.): Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kluturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 1997.

SIEGRIST, HANNES: Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa, in: HANNES SIEGRIST/HARTMUT KAELBLE/JÜRGEN KOCKA (Hg.), Europäische Konsumgeschichte, Zur Gesellschaft und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 1997, S. 13–48.

SIMSON, JUTTA VON: Art. Christian Daniel Rauch, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 195–197, URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118749218.html (Stand: 22.06.2016).

SKWIRBLIES, ROBERT: „Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte". Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 51 (2009), S. 71–99.

SKWIRBLIES, ROBERT: Restoration of Artworks in the Berlin Royal Picture Collection Between 1797 and 1830, Internationalizationin: CeROArt. Conservation, exposition, restauration d'objets d'art. Revue électronique, no. hors-series, La restauration des oeuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux, 2012, http://ceroart.revues.org/2356 (Stand: 13.05.2016).

SLOAN, KIM/BURNETT, ANDREW (Hg.): Enlightenment. Discovering the World in the Eighteenth Century (Published to Coincide with the Opening in 2003 of the Enlightenment Gallery in the Newly Restored King's Library at the British Museum), London 2004.

SMITH, A. H.: Lord Elgin and his Collection, Journal of Hellenic Studies, 36 (1916), S. 163–372.

SMITH, GREG: The Watercolour as Commodity, the Exhibitors of the Society of Painters in Water Colours, 1805–1812, in: ANDREW HEMINGWAY/WILLIAM VAUGHAN (Hg.), Art in Bourgeois Society, 1790–1850, Cambridge 1998, S. 45–62.

SMITH, GREG: Watercolourists and Watercolours at the Royal Academy, 1780–1836, in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions a Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 189–200.

SMITH, GREG: The Emergence of the Professional Watercolorist. Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760–1824 (British Art and Visual Culture since 1750, New Readings), Burlington 2002.

SMITH, HANNAH: The Hanoverian Succesion and the Politicisation of the British Army, in: ANDREAS GESTRICH/MICHAEL SCHAICH (Hg.), The Hanoverian Succession, Dynastic Politics and Monarchical Culture, Farnham, Surrey 2015, S. 207–226.

SMITH, THOMAS: Recollections of the British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom. With Biographical Notices of Artists who Have Received Premiums, 1805–1859, London 1860.

SNODIN, MICHAEL: Rococo. Art and Design in Hogarth's England, London 1984.

SOLKIN, DAVID: Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England, New Haven 1993.

SOLKIN, DAVID (Hg.): Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001.

SOLKIN, DAVID: Preface, „The Exhibition", in: DERS., Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836, New Haven, Conn. 2001, S. 1–8.

SOLKIN, DAVID: Crowds and Connoisseurs. Looking at Genre Painting at Somerset House, in: DERS. (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836, New Haven 2001, S. 157–171.

SONNABEND, MARTIN: Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft, in: MARTIN SONNABEND/JON WHITLEY (Hg.), Claude Lorrain, Die verzauberte Landschaft, Frankfurt a. M. 2012, S. 11–19.

SORS, ANNE-KATRIN (Hg.): Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation (Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätssammlung, 27. April 2014 –01. März 2015), Göttingen 2014.

SPECHT, AGNETE VON: Akademie-Ausstellungen von 1786 bis 1810, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen". Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste), Berlin 1996. S. 91–94.

SPÉNLE, VIRGINIE: Art. Kunstsammlung, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 7, Darmstadt 2008, Sp. 351–359.

STAGL, JUSTIN (Hg.): Apodemiken. Eine räsonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Staatsbeschreibung und Statistik, 2), Paderborn 1983.

STAGL, JUSTIN: Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns, in: ALEIDA ASSMANN/MONIKA GOMILLE/GABRIELE RIPPL (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker, Tübingen 1998, S. 37–51.

STAGL, JUSTIN: Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800, Wien 2002.

STAGL, JUSTIN: Art. Apodemik, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 489–491.

STAGL, JUSTIN: Franz Posselts „Apodemik". Die letzte „Reisekunst" der Frühen Neuzeit, in: Saeculum, Jahrbuch für Universalgeschichte 62 (2012), S. 135–143.

ST. CLAIR, WILLIAM: Lord Elgin & the Marbles. The Controversial History of the Parthenon Sculptures, Oxford 1998.

STIFTUNG BERLINER SCHLOSS – HUMBDOLTFORUM (Hg.), Das Humboldt-Forum. „Soviel Welt mit sich verbinden als möglich". Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Berlin 2011.

STIJNMAN, AD: Engraving and Etching 1400–2000, London 2012.

STÖBER, RUDOLF: Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Konstanz 2005.

STOCKHAUSEN, TILMANN VON: Beiträge – Kunstauktionen im 18. Jahrhundert. Ein Überblick über das „Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800", in: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts 26 (2002), S. 63–78.

STOCKHORST, STEFANIE (Hg.): Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung, Göttingen 2013.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, in: Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte 7 (1997), S. 145–176.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung, in: JULIANE RIEPE (Hg.), Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg (Bericht über das wissenschaftliche Symposion anläßlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001), Schneverdingen 2003, S. 11–22.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven, in: Zeitschrift für historische Forschung 31 (2004), S. 489–527.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA (Hg.): Was heißt Kulturgeschichte des Politischen? (Zeitschrift für historische Forschung. Beiheft, 35), Berlin 2005.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Das Berliner Stadtschloss und die symbolische Logik der Souveränität, in: WOLFGANG RIBBE/JÜRGEN KLOOSTERHUIS (Hg.), Schloss, Macht und Kultur. Entwicklung und Funktion brandenburg-preußischer Residenzen, Berlin 2012, S. 23–44.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Offensive Formlosigkeit? Friedrich der Große, Aufklärung und Zeremoniellkritik, in: STEFANIE STOCKHORST (Hg.), Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung, Göttingen 2013, S. 181–214.

STOLLBERG-RILINGER, BARBARA: Logik und Semantik des Ranges in der Frühen Neuzeit, in: RALPH JESSEN (Hg.), Konkurrenz in der Geschichte, Praktiken – Werte – Institutionalisierungen, Frankfurt a. M. 2014, S. 197–227.

STONE, LAWRENCE/STONE, JEANNE C. FAWTIER: An Open Elite? England, 1540–1880, Oxford 1995.

STÖVER, BERND: Kleine Geschichte Berlins, München 2012.

STRAUBEL, ROLF: Beamte und Personalpolitik im altpreußischen Staat. Soziale Rekrutierung, Karriereverläufe, Entscheidungsprozesse (1763/86–1806), Potsdam 1998.

STROBEL, HEIDI: Woman's Art Journal, Royal „Matronage" of Women Artists in the Late-18th Century, 26/2 (2005/2006), S. 3–9.

SUGARMAN, DAVID/RONNIE, WARRINGTON: Land Law, Citizenship, and the Invention of „Englishness". The Strange World of the Equity of Redemption, in: JOHN BREWER/SUSAN STAVES (Hg.), Early Modern Conceptions of Property, London 1995, S. 111–143.

SUNDERLAND, JOHN/SOLKIN, DAVID: Staging the Spectacle, in: DAVID SOLKIN (Hg.), Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836. New Haven, Conn. 2001, S. 23–37.

SYMMONS, SARAH: Art. Flaxman, John (1755–1826), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2014; http://www.oxforddnb.com/view/article/9679 (Stand: 24.02.2015).

TAATZ-JACOBI, MARIANNE: Erwünschte Harmonie, Die Gründung der Friedrichs-Universität Halle als Instrument brandenburg-preußischer Konfessionspolitik – Motive, Verfahren, Mythos (1680–1713) (Hallische Beiträge zur Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. 13), Berlin 2014.

TAYLOR, BRANDON: Art for the Nation, Exhibitions and the London Public, New Brunswick 1999.

TE HEESEN, ANKE/SPARY, EMMA: Sammeln als Wissen, in: DIES. (Hg.), Sammeln als Wissen, das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001, S. 7–21.

TE HEESEN, ANKE/SPARY (Hg.): Sammeln als Wissen, das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001.

TE HEESEN, ANKE: Art. Sammlung, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 11, Darmstadt 2010, Sp. 580–589.

TE HEESEN, ANKE: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012.

TELESKO, WERNER: Der moderne Held und die bildende Kunst, 1799–1815, Köln 1998.

TENFELDE KLAUS/WEHLER, HANS-ULRICH (Hg.): Wege zur Geschichte des Bürgertums (Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft, Bd. 8), Göttingen 1994.

THAMER, HANS-ULRICH (Hg.): Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für Vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen), Köln 2002.

THOMAS, KERSTIN (Hg.): Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis (Akten des Kolloquiums „Stimmung als Ästhetische Kategorie und Künstlerische Praxis" am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Centre Allemand d'Histoire de l'Art, Paris, 1. und 2. Juni 2007), Berlin 2010.

THOMPSON, EDWARD PALMER: Hunting the Jacobin Fox, in: Past & Present: A Journal of Historical Studies, 142 (1994), S. 94–140.

TRAEGER, JORG: „[…] als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären": Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist, Kleist-Jahrbuch (1980), S. 86–106.

TSCHOPP, SILVIA SERENA (Hg.): Kulturgeschichte (Basistexte Geschichte, 3), Stuttgart 2008.

TWIST, ANTHONY: Widening Circles in the Finance, Philathrophy and the Arts. A Study of the Life of John Julius Angerstein 1735–1823, Diss. Masch., http://dare.uva.nl/record/1/209016.

V. A. C., Johannes Eckstein, Art., in: ULRICH THIEME (Hg.), Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 9, Leipzig 1999, S. 331–332.

VALERIUS, GUDRUN: Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder, Norderstedt 2010.

VALES, ROBERT L: Peter Pindar (John Wolcot) (Twayne's English Authors Series, 155). New York 1973.

VAUGHAN, WILLIAM: „David's Brickdust" and the Rise of the British School, in: ALLISON YARRINGTON/KELVIN EVEREST (Hg.), Reflections of Revolution. Images of Romanticism, London 1993, S. 134–158.

VENTURI, LIONELLO: Geschichte der Kunstkritik, München 1972.

VIERHAUS, RUDOLF: Vom Nutzen und Nachteil des Begriffs „Frühe Neuzeit". Fragen und Thesen, in: DERS. (Hg.), Frühe Neuzeit – Frühe Moderne. Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangsprozessen, Göttingen 1992, S. 13–26.

VOGEL, GERD-HELGE: Von Paris über Dresden ins Baltikum. Ein Beispiel für die Verbreitung akademischer Lehrprinzipien in Europa, in: MAX KUNZE (Hg.), Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität (Gesamtkatalog der Ausstellungen in Halle, Stendal und Wörlitz), Ruhpolding 2005, S. 27–34.

VOGT, MARGRIT: Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung, Berlin 2010.

VOGTHERR, CHRISTOP MARTIN: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft) 39 (1997).

VOLKMANN, BARBARA: Akademie der Künste, in: AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.), Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche (Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981), S. 315–343.

WALCZAK, GERRIT: Weshalb Schadow nicht nach Paris gelangte. Briefe des jüngeren Tassaert aus der Französischen Revolution, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 40 (2013), S. 191–217.

WALCZAK, GERRIT: Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution (Passagen, 45), Berlin 2015.

WALDHEIM, MELANIE: Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist, Würzburg 2014.

WALTHER, GERRIT: Antike als Reiseziel? Klassische Orte und Objekte auf dem Grand Tour zwischen Humanismus und Aufklärung, in: RAINER BABEL/WERNER PARAVICINI (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S. 129–143.

WALTHER, GERRIT: Art. Held, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3, Stuttgart 2007, Sp. 364–368.

WARNKE, MARTIN: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

WARNKE, MARTIN: Stellvertretende Künstlerreisen, in: HERMANN ARNHOLD (Hg.), Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Kat. anlässlich der Ausstellung im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Regensburg 2008, S. 31–35.

WARRELL, IAN (Hg.): Turner Inspired. In the Light of Claude (Kat. The National Gallery, London, 14. March–5. June 2012), London 2012.

WATERFIELD, GILES/ILLIES, FLORIAN: Waagen in England, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 37 (1995), S. 47–59.

WATERFIELD, GILES (Hg.): Palaces of Art. Art Galleries in Britain, 1790–1990 (Dulwich Picture Gallery, 27th November 1991–1st March 1992, the National Gallery of Scotland, 12th March-3rd May 1992), London 1991.

WATERHOUSE, ELLIS: Reynolds, New York 1973.

WATKIN, DAVID: Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures, Cambridge 1999.

WEBER, WOLFHARD: Innovationen im frühindustriellen deutschen Bergbau und Hüttenwesen, Friedrich Anton von Heynitz, Göttingen 1976.

WEGNER, NORA: Besucherforschung und Evaluation in Museen. Forschungsstand, Befunde und Perspektiven, in: PATRICK GLOGNER-PILZ/PATRICK S. FÖHL (Hg.), Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2011, S. 97–152.

WELCH, DAVID: Painting, Propaganda and Patriotism, in: History Today, 55,7 (2005), S. 42–50.

WELLENREUTHER, HERMANN: The Political Role of the Nobility in Eighteenth-Century England, in: HERMANN WELLENREUTHER/JOSEPH CANNING (Hg.), Britain and Germany Compared. Nationality, Society and Nobility in Eighteenth Century (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 13) Göttingen 2001, S. 99–139.

WELLENREUTHER, HERMANN/CANNING, JOSEPH (Hg.): Britain and Germany Compared. Nationality, Society and Nobility in Eighteenth Century (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 13), Göttingen 2001.

WELZBACHER, CHRISTIAN: Schinkel als Mythos. Kanonisierung und Rezeption eines Klassikers 1841 bis heute, Berlin 2012.

WEHLER, HANS-ULRICH: Geschichte und Zielutopie der deutschen „bürgerlichen Gesellschaft", in: DERS., Aus der Geschichte lernen?, München 1988, S. 241–255.

WEHLER, HANS-ULRICH: Europäischer Adel, 1750–1950, Göttingen 1990.

WEINSTEIN, BENJAMIN: Popular Constitutionalism and the London Corresponding Society, in: Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies 34 (2002), S. 37–57.

WERNER, ANTON VON: Zur Jubelfeier 1696–1896. Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, Berlin 1896.

WESSELEY, JOSEPH EDUARD: Art. Johann Joseph Freidhoff, in: Allgemeine Deutsche Biographie 7 (1878), S. 338.

WESTALL, RICHARD J.: Art. Richard Westall (1765–1836), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/29106 (Stand: 06.04.2016).

WEZEL, ELSA VAN: Die Konzeption des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft), 43 (2001).

WHITE, JERRY: A Great and Monstrous Thing. London in the Eighteenth Century, Cambridge 2013.

WHITE, COLIN: „His Dirge Our Groans – His Monument Our Praise". Offical and Popular Commemorating of Nelson in 1805-6, in: HOLGER HOOCK (Hg.), History, Commemoration, and National Preoccupation. Trafalgar 1805-2005 (British Academy Occasional Paper, 8). Oxford 2007, S. 23–48.

WHITEHEAD, CHRISTOPHER: The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain. The Development of the National Gallery, Aldershot 2005.

WHITLEY, WILLIAM: Thomas Gainsborough, New York 1915.

WHITLEY, WILLIAM: Art in England, 1821-1837, Cambridge 1930.

WIEDEMANN, CONRAD (Hg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen; ein Symposion (Germanistische Symposien-Berichtsbände, 8), Stuttgart 1988.

WIEDEKIND, GREGOR: Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich, in: THOMAS KERSTIN (Hg.), Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerisches Praxis, Berlin 2010, S. 31–49.

WILCOX, TIMOTHY: The Triumph of Watercolour. The early years of the Royal Watercolour Society 1805–55, London 2005.

WILKE, JÜRGEN Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Köln 2008.

WILLIAMS, JULIA LLOYD: Art. Hamilton, Gavin (1723–1798), Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/12066 (Stand: 27.05.2014).

WILSON-SMITH, TIMOTHY: Napoleon and his Artists, London 1996.

WILTON, ANDREW: Turner in His Time, London 2006.

WINDT, FRANZISKA: Künstlerische Inszenierung von Größe. Friedrichs Selbstdarstellung im Neuen Palais, in: STIFTUNG PREUßISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BERLIN-BRANDENBURG (Hg.), Friederisiko. Friedrich Der Große. Die Essays, München 2012, S. 130–149.

WINTER, EMMA: Between Louis and Ludwig. From the Culture of the French Power to the Power of German Culture, 1789-1848, in: H. M. SCOTT/BRENDAN SIMMS (Hg.), Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century. Cambridge, New York 2007, S. 348–368.

WOLF, NORBERT: Beute-Kunst-Transfers. Eine andere Kunstgeschichte, Wiesbaden 2010.

WOLZOGEN, CHRISTOPH VON: Eine heitere Ansicht des Todes. Schinkels Testament und Erbrezess, in: HEIN. TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG/ROLF H. JOHANNSEN (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch, Berlin 2012, S. 295–303.

WOOD, HENRY: A History of the Royal Society of Arts, London 1913.

WORSTBROCK. FRANZ JOSEF/HELMUT KOOPMANN (Hg.), Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit, Tübingen 1986.

YARRINGTON, ALLISON/EVEREST, KELVIN (Hg.). Reflections of Revolution. Images of Romanticism, London 1993.

ZIELSDORF, FRANK: Militärische Erinnerungskulturen in Preußen im 18. Jahrhundert. Akteure – Medien – Dynamiken, Göttingen 2016.

ZIETHEN, SANNE: „… im Gegensatz erst fühlt es sich nothwendig". Deutsch-französische Feindbilder (1807–1930) (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte, 57), Heidelberg 2014.

ZIMMERMANN, CAROLA AGLAIA: Das Berliner Nationaltheater von Carl Gotthard Langhans, in: KLAUS GERLACH (Hg.), Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Berlin 2009, S. 21–46.

ZIMMERMANN, MARGARETE: Art. Salon, in: FRIEDRICH JAEGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 12, Darmstadt 2010, Sp. 549–556.

ZIMMERMANN, PAUL: Art. Friedrich Weitsch, in Allgemeine Deutsche Biographie 41 (1896), S. 629–630, Onlinefassung http://www.deutsche-biographie.de/sfz84951.html (Stand: 27.04.2016).

ZIOLKOWSKI, THEODORE: Berlin. Aufstieg einer Kulturmetropole um 1810, Stuttgart 2002.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bowles's Reduced New Pocket Plan of the Cities of London and Westminster, with the Borough of Southwark, Exhibiting the New Buildings to the Year 1795
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/1795_Bowles_Pocket_Map_of_London_-_Geographicus_-_London-bowles-1795.jpg (Stand: 01.12.2021).

Abb. 2: J. F. Schneider, Plan von Berlin, nebst denen umliegenden Gegenden im Jahr 1802,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schneider,_Plan_von_Berlin,_1802.jpg (Stand: 13.06.2021).

Abb. 3: Johann Georg Berenberg (Verleger)/Daniel Chodowiecki (Inventor, Stecher), Der Gemählde Liebhaber. Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.400, HAUM, Alter Besitz, Lugt 291, 291 a,
http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0399-0402 (Stand: 12.11.21).

Abb. 4: Jacques-Louis David, Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard, 1800, Château de Malmaison, M.M. 49.7.1.; Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmaison1.jpg (Stand: 01.12.2021).

Abb. 5: Benjamin West, Death on the Pale Horse, 1796, Public domain, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin_West_-_Death_on_the_Pale_Horse_-_79.33_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg. (Stand 16.12.2021).

Abb. 6: James Gillray, Presages of the Millenium, London 1795, British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1851-0901-736 (Stand 15.12.2021).

Abb.7: Johann Friedrich Clemens (Stecher), Edward Francis Cunningham (Inventor), Friedrich der Große mit seinen Generälen, Herzog-Anton Ulrich Museum, Haum Alter Besitz, JFClemens V 1.1648, HAUM, Alter Besitz, Lugt 291, 291 a, http://kk.haum-bs.de/?id=j-f-clemens-v1-1648 (Stand 15.12.2021).

Abb. 8: Rudolph Ackermann (Publisher)/John Hill (Etcher)/Agustus Charles Pugin (Inventor), Exhibition Room, Somerset House, illustration in the „Microcosm of London", London 1808, Credit The Minnich Collection The Ethel Morrison Van Derlip Fund, 1966 Accession Number P.20,388 https://collections.artsmia.org/art/74102/exhibition-room-augustus-charles-pugin (Stand: 20.06.2021).

Abb. 9: John Coney, Elevation of the Houses on the South Side of Pall Mall, Arranged in Four Sections Underneath Each Other, 1814, graphite drawing, British Museum London, Prints & Drawings, Registration number1857,0613.9 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0613-9 (Stand: 16.12.2021).

Abb. 10: Detailansicht aus: John Coney, Elevation of the Houses on the South Side of Pall Mall, Arranged in Four Sections Underneath Each Other, 1814, graphite drawing, British Museum London, Prints & Drawings, 1857,0613.9.

Abb. 11: Benjamin West, The Death of Nelson, 1806, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Death_of_Nelson.jpg (Stand: 01.07.2021).

Abb. 12: Benjamin West, The Death of Lord Nelson in the Cockpit of the Ship „Victory", Benjamin West, Public domain, via Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Death_of_Lord_Nelson_in_the_Cockpit_of_the_Ship_%27Victory%27_by_Benjamin_West_1808.jpg (Stand: 22.06.2021).

Abb. 13: Arthur William Devis, The Death of Nelson, 21.10.1805, Arthur William Devis, Public domain, via Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Death_of_Nelson,_21_October_1805_by_Arthur_William_Devis#/media/File:DeathofNelsonDevis.jpg, (Stand: 22.06.2021).

Abb. 14: Joshua Reynolds, The Fourth Duke of Marlborough and his Family, 1777–1778, Blenheim Palace, Red Drawing Room, Joshua Reynolds, Public domain, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reynolds_-_4th_Duke_of_Marlborough_and_Family.jpg (Stand: 15.12.2021).

Abb. 15: John Singleton Copley, Watson and the Shark, 1778, National Gallery of Art, Washington D. C., Accesion Number 1963.6.1, John Singleton Copley, Public domain, via Wikimedia Commons, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Watsonandtheshark-original.jpg (Stand: 15.12.2021).

Abb. 16: Claude Lorrain, Seaport with Embarkation of Saint Ursula, 1641, National Gallery London, NG 30, Claude Lorrain, Public domain, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_-_Seaport_with_the_Embarkation_of_Saint_Ursula.jpg (Stand: 15.12.2021).

Abb. 17: Claude Lorrain, Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba from The Bouillon Claudes, 1648, Claude Lorrain, Public domain, via Wikimedia Commons, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Embarkation_of_the_Queen_of_Sheba#/media/File:Claude_Lorrain_008.jpg (Stand: 10.07.2021).

Abb. 18: Claude Lorrain, The Mill from the Bouillon Claudes, Landscape with the Marriage of Isaac and Rebekah, 1648, Claude Lorrain, Public domain, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain,_The_Mill.jpg (Stand: 01.07.2021).

Abb. 19: Peter Paul Rubens, A View of Het Steen in the Early Morning, 1636, https://en.wikipedia.org/wiki/A_View_of_Het_Steen_in_the_Early_Morning#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_A_View_of_Het_Steen_in_the_Early_Morning.jpg (Stand: 01.07.2021).

Abb. 20: George Cruikshank, The Departure of Apollo & the Muses – or – Farewell to Paris, London 1815, British Museum Satires 12619, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-12785 (Stand: 10.12.2015).

Die vorliegende Arbeit analysiert die Emergenz des modernen künstlerischen Feldes als einen Indikator für die Bildung des modernen Staates. Diese Entwicklung zeichnet Sune Erik Schlitte anhand verschiedener Bereiche nach, die sowohl thematisch als auch chronologisch aufeinander aufbauen. London, als Zentrum des britischen Weltreichs, und Berlin, als aufstrebende Metropole Preußens, stellen dabei zwei ideale Vergleichsräume dar. Anhand von sieben ausgewählten Praxisformationen – den Kunstakademien, der Künstlerreise, dem Ausstellungswesen, der Kunstkritik, den privaten Kunstsammlungen, der Entstehung des modernen Kunstmuseums sowie den Begräbnisfeierlichkeiten von bekannten Künstlern – wird eine vergleichende Kulturgeschichte der Entstehung der Figur des Künstlers und des künstlerischen Feldes entworfen.

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-509-0

Universitätsverlag Göttingen